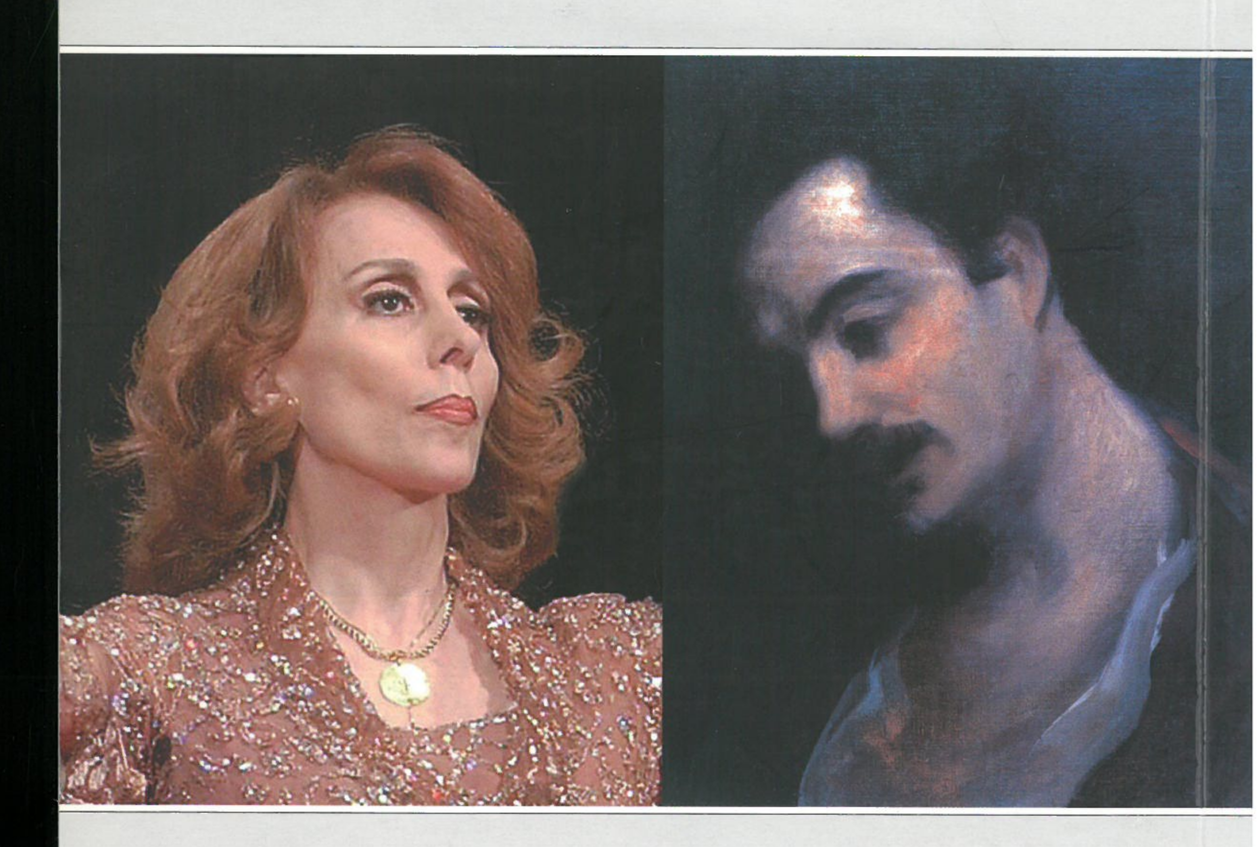
كمال ديب

بيروت والحداثة

الثقافة والهويّة من جبران إلى فيروز





دار النهار

كمال ديب

بيروت والحداثة

الثقافة والهويّة من جبران إلى فيروز





دار النهار

الطبعة الاولى، شباط 2010
ص. ب 226-11، بيروت، لبنان
فاكس 961-1-561693
darannahar@darannahar.com
ISBN 978-9953-74-271-7

إنّ لديهم شيئاً يفخرون به.
ماذا يسمّون ذلك الشيء الذي يجعلهم فخورين؟
ثقافة يسمّونه، وهو ما يميّزهم عن رعاة الماعز.

فريدريش نيتشه، **هكذا تكلّم زرادشت**

Sie haben etwas, worauf sie stolz sind.
Wie nennen sie es doch, was sie stolz macht?
Bildung nennen sie es, es zeichnet sie aus vor den Ziegenhirten.

Friedrich Wilhelm Nietzsche

Also sprach Zarathustra - Ein Buch für Alle und Keinen

المحتويات

مقدمة

في مواجهة الكمّ الهائل من الكتب عن تاريخ بيروت السياسي والحربي والاجتماعي، وضعتُ هذا الكتاب – **بيروت والحداثة: الثقافة والهوية من جبران إلى فيروز** – كمحاولة لرسم تاريخ بيروت الثقافي المعاصر. أدّون هنا، بإيجاز، تاريخ مائة عام من الثقافة في بيروت (1891–1991) وفي العقدين اللذين تليا الحرب (1990–2010)، في قالب يعكس ذوقي واختياراتي لأنواع الإبداع الثقافي والشخصيات التي تقف وراءها، دون غيرها . بكلام آخر، هو تاريخ وليس «التاريخ»، ويمكن لمؤلّف آخر في ظروف مختلفة أن يكتب تاريخاً آخر أو أكثر للثقافة في بيروت، بمضمون مختلف وتحقيب مختلف للثقافة في بيروت خلال قرن.

وإذ كنت شديد الحرص على أن تكون اختياراتي لمواضيع وشخصيات بذاتها – ودائماً في إطار أكاديمي واضح – فذلك عائد لاستحالة الإحاطة بكل المواضيع وكل الشخصيات التي ملأت المشهد الثقافي البيروتي، في كتاب واحد. وسأترك لغيري، وخاصة للناقد، أن يقرّر أهمية المواضيع والشخصيات التي أطرحها هنا من عدمها، حتى لا أقع في سجال حول صحّة ما اخترت أو ما إذا كنت قد أغفلت هذه الشخصية أو ذاك الموضوع.

وأعلمُ أنّ كل عقد من عقود القرن العشرين مليء بأسماء شهيرة وكبيرة، ويؤلمني التضحية بمعظم الأسماء فأختار بعضاً منها لتمثّل جيلها، أو أن أقتصر من لائحة كبيرة على بضعة مواضيع تعكس اهتماماتي الثقافية الشخصية، ذلك أنّ عالم الثقافة واسع ما أن يشعر المرء أنّه كاد يدركه حتى يتّسع ويتشعّب، ويصبح تأطير الأفق المطروح ضرورياً.

اخترتُ أن أتحدّث هنا، عن قصد وتعمّد، بعيداً عن الاختيار العشوائي، عن جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإدوارد سعيد وهشام شرابي والأخوين رحباني وفيروز وأنيس فريحة وأدونيس وخليل حاوي ونزار قباني ومحمود درويش وزياد الرحباني. وذكرتُ عشرات المبدعين الآخرين في سياق فصول الكتاب. ثمّ إنّي ضيّقت بيكار اختيار المواضيع، فاقتصر على

بعض أنواع الثقافة المعاصرة في بيروت، كالأدب والفكر والشعر والمسرح والسينما والأغنية والرقص. فلم أتطرّق مثلاً إلى الرسم التشكيلي والعمارة والنحت والزجل (شعر العامية) والتراث والرياضة والمطبخ، حيث قراءاتي في هذه المواضيع تكاد تنعدم، رغم سعيي الدائم للتمتّع بهذه الأبواب الثقافية وجمالياتها كلّما سنحت الفرصة.

***

أطروحة الكتاب هي أنّ نهضة بيروت كعاصمة ثقافية بنكهة عربية أوروبية مصدرها نمو «الفكرة اللبنانية» و«فكرة العروبة العلمانية الديمقراطية»، وما قدّمته هاتان المدرستان الفكريتان، منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى 1975، من فنون جميلة، وما أنجبته من شعر وفكر وأدب وكتب وموسيقى ومسرح، وما وفّرته بيروت كمنفى لمثقفي العرب. وإذا كان ثمّة تراجع لدور بيروت هذا، فهو مرتبط بطغيان التفسّخ الطائفي والمذهبي على «الفكرة اللبنانية» وحلول الأصولية الدينية الإسلامية مكان «فكرة العروبة العلمانية الديمقراطية».

أمّا إشكالية الكتاب فهي: كيف يمكن لبيروت أن تستعيد دورها كمحور ثقافي عربي وملتقى لحضارات الشرق والغرب في بداية القرن الحادي والعشرين؟

وهذا الكتاب له قصّة:

فقد بدأتُ قبل عشر سنوات مشروعاً كتابياً عن وطني الأول لبنان، ظهر منه:

1. **أمراء الحرب وتجار الهيكل: رجال السلطة والمال في لبنان** (دار النهار) في السياسة والاقتصاد.
2. **هذا الجسر العتيق - سقوط لبنان المسيحي؟** (دار النهار) في مسألة الدين والطوائف.
3. والآن أطرح الموضوع الثقافي في هذا الكتاب، **بيروت والحداثة**، على أمل أن أضيف بعداً ثقافياً إلى هذا المشروع الكتابي.

وغايتي أن تشتمل هذه الثلاثية على أبعاد الاقتصاد والسياسة والثقافة والدين، يطالعها من يرغب بمعرفة آرائي المتواضعة حول شؤون لبنان ضمن منهج الدراسة الأكاديمية.

في السنوات السابقة، كنتُ كلّما قمت بتأليف كتاب، تتراءى أمامي تعقيدات الداخل اللبناني من طوائف وحال اقتصادي وتراكم ديون وبؤر تسلّح وتصارع زعماء وانحدار متأتٍّ من التناحر على السلطة، وتدهور البيئة، وتراجع الحال الاجتماعية والنفسية للشعب. راحت تتكوّن لديَّ محصلة كمّ من الصفحات كتبتها حول شؤون الثقافة، دون أن أضمّها إلى ما صدر لي من كتب، فأضعها جانباً ليوم آخر. ومن يقرأ كتابي **أمراء الحرب وتجار الهيكل** أو **هذا الجسر العتيق**، سيرى أنّي كنتُ أتطرّق إلى المواضيع الثقافية بشكل عابر وأنا أعلم أهميتها وضرورة

الكتابة عنها.

كنتُ مثلاً أحبّ الموسيقى اللبنانية والعربية وأقرأ كتباً بأقلام أدباء لبنان وبعض الأدباء العرب، وأهوى أنواعاً من الشعر، على تواضع معرفتي، وأعشق السينما اللبنانية الجديدة. فكلّما سنحت الفرصة لأقفز إلى بيروت، كنتُ أعود إلى كندا بغنيمة من الكتب الجديدة والألبومات الموسيقية، عوّضَتْ عزلتي الكندية وابتعادي عن مسرح الحدث الثقافي اللبناني. وكنتُ على قصر زياراتي إلى لبنان، لا أنسى أن أشاهد أعمالاً مسرحية أو سينمائية لبنانية جديدة في بيروت. حتى بات هذا النشاط الثقافي مسألة جدّية بالنسبة لي، ولكنّها مسألة بقيت خاصة، أي بيني وبين نفسي، بعيدة عمّا أضعه من مؤلفات في الاقتصاد والمجتمع والدين.

ثم تكوّن في ذهني مشروع هذا الكتاب وبقيت لعدّة شهور أفكّر في حبكته وموضوعه وفصوله: يجب أن يغطي تاريخ بيروت الثقافي من 1891، إلى 2010 وأن يتحدّث عن مواضيع الأبداع الثقافي من فكر وأدب وشعر وموسيقى وغناء ورقص وسينما ومسرح، وأن أختار شخصية أو أكثر من كل عقد، أسهمت في نهضة بيروت الثقافية بنوع ثقافي أو آخر. ووضعت خطّة الكتاب وفصوله، وقمتُ بتعديله مرّات عدّة في ربيع 2009، حتى استقرّ على ما هو عليه.

وعلى هذا الأساس بنيتُ فصول الكتاب الإثني عشر:

* في الفصل الأوّل قارنت بين الأديبين الألماني هرمن هسّه واللبناني جبران خليل جبران. وغايتي تقديم نموذج لإبراز عالمية الأدب اللبناني وتنوّع مناهله، ومن ثم كشف كيف أنّ أديبين، أحدهما لبناني والآخر ألماني، قد لجآ إلى الفكر الأوروبي والتراث الآسيوي في أعمالهما، وبصفة مستقلّة، في أوائل عشرينات القرن العشرين، وأنتجا مؤلفات خالدة.
* وفي الفصل الثاني تطرَّقت إلى المفكّرَين الفلسطينيّين، هشام شرابي وإدوارد سعيد، حول الثقافة وهموم المثقّف، ما شكّل محوراً نظريّاً للكتاب، وبوصلة أعود إليها فيما يليه من فصول.
* وفي الفصل الثالث تحدّثت عن الفترة الانتقالية من عصر جبران النهضوي (العشرينات وأوائل الثلاثينات) ودور زميله ميخائيل نعيمة إبان فترة التحوّل إبّان الثلاثينات والأربعينات، وصولاً إلى عصر بيروت الأدبي الذهبي الذي بدأ في الخمسينات.
* ثم ركّزت على الأخوين رحباني وفيروز في الفصلين الرابع والخامس، وأثر هذا الثلاثي على عقدي الخمسينات والستينات، وناقشتُ كيف انبثقوا من رحم «الفكرة اللبنانية» وأفادوا من التراث والفولكلور للمساهمة الهامة في صنع الهوية اللبنانية.

* أمّا حياة بيروت الثقافية في فترة الحرب في السبعينات فقد تحدّثت عنها في الفصل السادس، لأسلّط بعد ذلك الضوء على حقبة الشاعر خليل حاوي وسنواته العشر الأخيرة قبل انتحاره، في الفصل السابع.
* وفي الفصول التالية، ركّزت على انتعاش الأدب العربي والشعرية العربية في بيروت قبل الحرب ثم مغادرة كبار الكتّاب العرب لبنان. فأخصّص الفصل الثامن لمحمود درويش ونزار قبّاني، والفصلين التاسع والعاشر لأدونيس.
* أمّا في الفصلين التاليين، فإنّي أطرح عودة الأمل بولادة ثانية لبيروت عاصمة ثقافية في سنوات ما بعد الحرب، من خلال معالجتي لمسرح زياد الرحباني، في الفصل الحادي عشر، وللسينما اللبنانية الجديدة، في الفصل الثاني عشر.
* أمّا الفصل الأخير فهو عبارة عن قصّة سوريالية قصيرة أقدّم فيها ملخّصاً لمجمل الكتاب، مازجاً الواقع بالخيال، ما يعكس تصوّراتي عن بيروت، كمدينة في طور التحوّل. ولقد اخترت هذا الأسلوب في الفصل الأخير لأترك للقارىء مساحة حرّة يفكّك «على ذوقه» ما كتبته من رمزيات، ويربطها بالفصول السابقة. كان لا بدّ لي أن أختم الكتاب تجريديّاً لأتجاوز المباشرة والخطابية في كتاب عن الثقافة لا عن السياسة.

***

يتعامل هذا الكتاب مع مصطلح الثقافة ليس فقط من خلال المقاربة الإبداعية بل أيضاً من خلال المقاربة الأنتروبولجية. والثقافة كعملية إبداع تعني نتاجات الشعر والأدب والرسم والنحت والمسرح والموسيقى والسينما والعمارة. أما الثقافة بمعناها العالي فهي تتضمّن اللغة والعادات والتقاليد والتطوّر التاريخي الذي يجمع شعباً أو جماعة إلى قطعة من الأرض.

فلان يقول: ثقافتي فرنسية. إذن، هو يعلن انتماءه وهويته إلى الثقافة الفرنسية، يتكلّم اللغة الفرنسية ويعيش في بيئة فرنسية ويتناول طعاماً فرنسياً ويحيا تقاليد فرنسا وموروثاتها، وهو إجمالاً كاثوليكي الديانة. ولكن من النادر أن يبدع إنسان باللغة الفرنسية إذا لم ينتم، بصورة عامة، إلى هذه الثقافة. وثمّة عدد كبير من المبدعين بالفرنسية، أدباً وشعراً، ولكنّهم نشأوا على هذه اللغة وتراثها ونهلوا من أدبها. ومنهم لبنانيون وجزائريون وأفارقة. فيمكن أن ينتمي المرء إلى الثقافة الفرنسية دون أن يكون من الإثنية الفرنسية.

ومن هذا السقف العالي ننزل إلى المسألة الإبداعية. وأول شروط الإبداع أن يكون المثقّف حائزاً معرفة عالية بالثقافة التي ينتمي إليها. وثاني شروطه أن يكون متمتّعاً بالحرية. فالثقافة هنا إذاً على علاقة بالتعبير والتعبير يتطلّب حرّية، وهذه الحرّية موجودة نسبياً في بيروت، المدينة

التي جَذَبت مبدعي الدول العربية المجاورة في الخمسينات والستينات والسبعينات من القرن العشرين، وما زالت تجذبهم اليوم ومنذ انتهت الحرب، ولذلك عُرفت هذه المدينة عاصمة ثقافية فعلية للمشرق. وعلى هذا، يمكن تأسيس «ثقافة» بمعناها العالي الأنتروبولوجي، حيث يعمّ الإبداع الثقافي رابطاً بين شعوب وبلدان المشرق العربي لتصبح مع الوقت متقاربة ثقافياً من حيث اللغة والتقاليد الحضارية والمشارب والأذواق التعبيرية. فالثقافة تلعب دوراً خطيراً أين منه الأحزاب السياسية.

ثم إنّ الإبداع الثقافي هو عملية تجدّد لا تنتهي أبدًا، تنفي مقولة حصول مجتمع ما على علوم وآداب وفنون تجعله في أعلى قمة السلم الثقافي. إذ إنّ المجتمعات الأخرى التي هي في حال ديناميكية دائمة ستستوفي يوماً ما شروط الإبداع ونتاجه، وقد تسبق غيرها من المجتمعات المتقدمة. فالإثنيات بما هي أجساد لكلّ منها عباءته الثقافية، ليست كائنات جامدة كالطبقات الصخرية، بل هي خاضعة لنفس قوانين الفيزياء ويمكن أن تتراجع أو تتقدّم. فليست الثقافة احتكاراً أوروبيّاً صرفاً وليست ضآلة الإبداع الثقافي نعتاً دائماً يلبس العرب وغيرهم من شعوب العالم الثالث.

مفهوم الثقافة أمر أساسي في العلوم الإنسانية والاجتماعية من سيكولوجيا وسوسيولوجيا وأنتروبولوجيا. ويستعمل ابن خلدون «العمران» بالمعنى المتداول أوروبيّاً اليوم، الثقافة Kultur، على أنّها مجموعة الأشكال و المظاهر لمجتمع معين، تشمل عادات وممارسات وقواعد ومعايير لكيفية العيش والوجود، من ملابس ودين وطقوس وقواعد سلوك ومعتقدات وتراث. وهذا الاستعمال أو التوظيف هو التعريف العالي للثقافة. أما على المستوى الأدنى، فالثقافة هي المعلومات والمهارات التي يملكها البشر. وهو المعنى الأكثر شيوعاً في لبنان والعالم العربي. أي أنّ المثقّف في ذهن الناس هو حالة الفرد العلمية الرفيعة المستوى، وبهذا يصبح المثقف حالة اجتماعية. ولكن على مستوى المجتمع ككّل، وعندما يقال ثقافة لبنانية أو عربية، يدخل المعنى العالي للثقافة أي مجموعة العادات والقيم والتقاليد التي تعيش وفقها جماعة أو مجتمع بشري. فعلى المستوى الفردي يعيش المثقف حياة حداثوية حضارية، ويفرض نتاجه الثقافي نفسه على مجتمعه الذي يتهذّب به.

أمّا غير المثقف فهو يسلك سلوكاً يلائم البيئة الاجتماعية التي تمنحه قدراً معقولاً من الثقافة: التعامل اللائق مع الآخرين، تَمَثُّل التراث الديني وطقوسه، لهجة الكلام وتعابيره، تذوّق الطعام وطريقة اللباس، إلخ. وكلما زاد نشاط الفرد و مطالعته واكتسابه الخبرة في الحياة زاد معدل الوعي الثقافي لديه، وأصبح عنصراً بنّاءً في المجتمع، يمارس قيم الحق والخير والجمال. والثقافة هنا بمعناها العالي، وقد يمتلكها غير المثقف أيضاً، يتم تعليمها ونقلها من

جيل إلى آخر وتصبح مجموعة معارف متأصّلة بين أفراد ذلك المجتمع. ومن هذه المعارف الموسيقى والفنون الشعبية كرقص الدبكة والتقاليد المحببة التي تصبح قيماً تتوارثها الأجيال (الكرم عند العرب، الدقة عند الأوروبيين)، أو مظاهر سلوكية أو مراسم تعبديّة أو مراسيم زواج . فيُقصد بالثقافة الكيان المادي والروحي للمجتمع، ويدخل في ذلك التراث واللغة والدين وعادات المجتمع ونشاطه الحضاري. ويمكن أيضاً فكفكة هذه الثقافة العالية لأنّ مجتمع بلد ما يتكون عادة من مجتمعات فرعية (مدينة، قرية، ...)، التي هي بدورها تتكوّن من عدة أحياء، وفي كل حي بضعة شوارع وفي كل شارع أبنية وفي كل مبنى شقق تسكنها أسرة أو أسر هي بدورها مجموعة أفراد لكل فرد منها ميوله وخصوصيته.

الثقافة في كل مجتمع تنبع إذاً من الذات الإنسانية وتتأثّر بالثقافات المجاورة. وقد ربَطَ الفلاسفة ازدياد المعرفة والثقافة لدى الفرد والمجتمع بارتفاع معدل الخير والحق والعدل عند البشر وكل القيم التي تُصلح الوجود الإنساني.

***

طالما نحنُ في صدد الثقافة، فلا يضرّ هنا أن ألقي بعض الضوء حول علاقتي باللغة العربية.

قليلون يعلمون أنني «دخيل» على اللغة العربية، رغم مؤلفاتي الكثيرة بلغة الضاد. والحقيقة أنني منذ حداثتي الأولى ونشأتي في كندا ابتعدتُ تماماً عن اللغة العربية وانصرفت إلى اللغتين الإنكليزية والفرنسية، في الدراسة والحياة اليومية، ولاحقاً في العمل. ولم تتسنّ لي في كندا فرصة استعمال اللغة العربية التي اكتسبتها في مدرستي الأولى في بيروت، إلى درجة أنّني نسيت تنوين أسماء الجنس بدون ال التعريف (رأيتُ الولد ورأيتُ ولداً) وشروط الإعراب والنصب والجزم وترابط الكلمات والجمل وأنواعها. ثم بدأ التغيّر عام 1991 عندما سألني أصدقاء لي أن أكتب في صحيفة لبنانية اغترابية جديدة من مونتريال. وكان صاحبها مهاجراً جديداً من لبنان ضليعاً باللغة ويكتب الشعر. فلاحظ في مقالتي الأولى أنّ مضمونها ممتاز وثمّة أفكار رائعة في مقالتي، ولكني أحتاج إلى تلميع معرفتي بقواعد اللغة. وأهداني مجموعة كتب الأب رشيد الشرتوني الأربعة في قواعد اللغة العربية، فدرستها بتمّعن وإخلاص وانعكست دراستي لها تحسّناً مضطرداً في كتابتي (رغم أنّ قلقاً ما يزال يساورني اليوم بمدى عمق هذا التحسّن). وساعدتني أيضاً زياراتي إلى لبنان حيث كنت أشتري الكتب المختلفة باللغة العربية في التاريخ والسياسة والأدب والشعر، لأطالعها. وكل كتاب أقرأه كان يدّلني على كتب أخرى. ومنذ عام 1996، انفتح أمامي أفق مطالعة الصحف والمجلات العربية في نسختها الإلكترونية. كل هذا بمعزل

عن أي بيئة لبنانية أو عربية، وبحافز محض شخصي هو رغبتي في تعلّم اللغة العربية.

ثم كانت انطلاقة أعتبرها مفصلية في علاقتي مع اللغة العربية، عندما فتحت لي صحيفة النهار البيروتية صفحاتها منذ 1999، فتعمّقت رغبتي في الاطلاع على مفردات اللغة العربية وعباراتها لكي أكتب المقالات. ومن حيث لا أدري كانت قراءاتي المختلفة تثبّت أقدامي في التعبير الكتابي، كما أنّ نطقي الشفهي تحسّن كثيراً. فكنتُ أتكلّم مع اللبنانيين في بيروت بوعي كامل للفظ الكلمات العربية، لا أمزجه مع تعابير فرنسية وإنكليزية. فأصبحت كالصيني الذي تعلّم اللغة العربية وبات حريصاً على حسن نطقه بها. ولفرط وعيي لضرورة اللفظ بالعربية، كان يلفت نظري مثلاً إصرار الكثيرين ممن ألتقيهم في لبنان على خلط كلامهم بكلمات فرنسية أو إنكليزية، بينما كنتُ أنا القادم من أقصى العالم الغربي، حريصاً على استعمال كل الكلمات العربية التي أعرفها فلا يصدر منّي أي كلام أجنبي. وبهذا أكون قد حفظتُ نصيحة أبوية أسداها لي قبل رحيله العميد ريمون إدّه في باريس أنّ على المغتربين وأبنائهم أن يتعلّموا اللغة العربية ويحافظوا عليها ما يشدّهم سيكولوجياً إلى وطنهم الأم لبنان.

وما بدأ كهواية في أوقات الفراغ بعيداً عن العمل عام 1991، انتقل إلى الجدّ عندما صدرت كتبي باللغة العربية تباعاً منذ العام 2001. ومع كل كتاب كنتُ أتهيّب أن يطالني نقّاد الصفحات الثقافية في الجرائد والمجلات بسهم حول مستوى لغتي العربية. ولكن هذا لم يحصل، وقالت لي ناشرتي الرائعة إنّ لغتي جيّدة! ولكنّني أعلم أنّ دور النشر لها فضل عبر طاقمها في التأكّد من عدم تسلّل الأخطاء اللغوية. وكنتُ أقارن بين مستوى ما بلغته في اللغة ومستوى بعض ما قرأته لغيري في كتب ومجلات. ففي حين كنتُ أجد أسلوب ولغة أحمد بيضون ووضاح شرارة على سبيل المثال ممنوعاً على أمثالي من الدخلاء على اللغة، رغم أنّي أفهم ما يكتبان، إلا أنيّ بالمقابل كنتُ أقرأ كتباً منشورة في بيروت أفاجأ بضعفها لغة ومضموناً. ولكنّني كنتُ أسعى إلى الأفضل فلم يكن تقصير غيري كفّارة كافية لي كي أتقاعس عن متابعة التحصيل اللغوي، ولا أن أشعر إزاء قلّة جودة كتّاب آخرين وكأنّه نجاح لي. ولذلك، أرجو ممّن يقرأ كتابي أن يعذر هفواتي ويساعدني في تصحيحها. أمّا مضمون كتابي هذا فهو مسؤوليّتي وحدي، وكالعادة، أضعه بحسن نيّة وبإيجابية، رغبة منّي في إعلاء شأن وطني الأول ومسقط أهلي وأجدادي، لبنان.

كمال ديب

كندا، أوّل كانون الأول 2009

شكر

استقيتُ الكثير من المعلومات والتفاصيل والآراء من كتّاب الصفحات الثقافية في بيروت وكتّاب المواضيع النقدية، الذين أتابع مقالاتهم يومياً، وأعرف بعضهم شخصياً. ولذلك عوضاً عن إضافة لائحة كبيرة لا تحصى بمقالاتهم وعدد كبير جداً من الحواشي، أكتفي هنا بشكرهم جميعاً وخاصة: عبده وازن وحازم صاغية وعباس بيضون وجورج كعدي وجمانة حداد وعناية جابر ومحمد أبي سمرا وعقل العويط وإلياس خوري واسكندر حبش وضحى شمس وهنري زغيب ونديم جرجورة وجهاد فاضل وحسام عيتاني ومحمد سويد وابراهيم العريس وبيار أبي صعب وحسين بن حمزة وسليم سحّاب والياس سحاب وفكتور سحاب وخالدة السعيد وغيرهم، ممّن أسهم ويسهم في النقد الأدبي والشعري والسينمائي والمسرحي والموسيقي في بيروت.

وأشكر ميّ منسّى من أسرة **النهار** على مساعدتي في بحث معلومات تاريخية عن لجنة مهرجانات بعلبك الدولية، وسرعتها في إرسال ما عندها بالبريد الإلكتروني. والصديق إيلي شلالا، الأستاذ في جامعة كاليفورنيا سانتا مونيكا Santa Monica، لمدّي بأعداد مجلّة **الجديد** بالإنكليزية التي يصدرها منذ سنوات عن المشهد الثقافي العربي. ونجوى غرزوزي، أستاذة قسم الدراسات العربية في جامعة أوتاوا في كندا، وسهيل قعوار، أستاذ الاقتصاد في الجامعة الأميركية في بيروت، على اقتراحاتهما ومراجعاتهما لبعض فصول هذا الكتاب. وأنا ممتن لمؤلّفين أفادتني كتبهم كثيراً، ككتاب لينا الخطيب عن السينما اللبنانية وكتاب إدوارد سعيد عن واجبات المثقّف* وكتاب هشام شرابي عن المثقفين العرب والغرب**.

كما أشكر أستاذتي في الدراسات الألمانية في جامعة أوتاوا، أغاتا شوارتز Agatha Schwartz، على توجيهي في تحضير دراسة مقارنة بين جبران خليل جبران وهرمان هسّه وتظهر موجزة بالعربية في الفصل الأول من هذا الكتاب. وإذا كنتُ قد تعمّقت في دراستي للغة الألمانية وآدابها منذ 2008 فذلك يعود إلى أستاذي جورج إسلبن Joerg Esleben في نفس الجامعة. وأثر الثقافة الألمانية واضح في بعض فصول هذا الكتاب.

وأخيراً، لم يكن إنجاز هذا الكتاب ممكناً لولا العمل المتقن في الشكل والمضمون لأسرة دار النهار. لهم ألف شكر.

---

* صدرت الترجمة العربية للكتاب تحت عنوان **صور المثقف**، دار النهار، 1996.

** **المثقفون العرب والغرب**، دار النهار، 1968.

الفصل الأوّل

جبران خليل جبران وهرمان هسّه

يَنتُجُ الشعورُ باليأس عندما يسعى الانسان أن يعبُرَ حياته آخذاً مُثُل الفضيلة والعدالة وتفّهم الآخرين بجديّة مفرطة، ومحاولاً تطبيق هذه المُثُل على سلوكه اليومي. فتكون مكافأته في النهاية أن يصبح مفرطاً في يقظة الضمير هذه، تتملّكه مشاعر اليأس مِن كل مَن حوله ويعيش خلف جدار عالٍ. في تلك الأثناء يبقى كل الآخرين على الجانب الآخر أطفالاً[1].

هرمان هسّه، **رحلة إلى الشرق**، 1932

- 1 -

تبدأ سيرة بيروت كعاصمة ثقافية قبل مائة عام، بعدما ثبتّت النهضة العربية المعاصرة أقدامها في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وازدهرت دور العلم من مدارس وجامعات، وتنوّعت مجالات الإبداع من فكر وشعر وأدب ورواية (ولقد دُوّنت هذه المرحلة في عدد كبير من المؤلفات، كان آخرها باللغة العربية للباحث سمير قصير بعنوان **تاريخ بيروت**[2]، كما أتينا على إيجاز بعض ملامح نهضة بيروت المعاصرة في كتابين صدرا عن دار النهار. ويمكن للقارىء العودة إلى هذه المراجع الثلاثة[3]).

ولعل جبران خليل جبران هو أبرز من مثّل النهضة الثقافية العربية في الربع الأول من القرن العشرين، رغم أنّه لم يكن مقيماً في بيروت. ذلك أنّه فتح آفاقاً جديدة في اللغة والتعبير تركت أثراً عميقاً في كتّاب لبنان والمشرق. يُمكن اقتفاء خطى جبران بأسلوبه وأفكاره إلى

أميركا التي أمضى فيها الجزء الأكبر من حياته. وهو بهذا المعنى ابن الثقافة الغربية، وخاصة الألمانية في توجّهها نحو روحانية الشرق الآسيوي، كما في أعمال شوبنهاور ونيتشه، وفي المدارس الرومنطيقية في الأدب من أيام غوتِه في القرن الثامن عشر إلى هرمان هسّه في القرن العشرين. ولكنّ جبران كان أيضاً ابن بيئته العربية في اللغة والعادات والتقاليد والمنشأ، وهذا المزيج جعله يُبدع رسماً وكتابةً بأسلوب لم يكن سائداً لا في الشرق ولا في الغرب.

كان جبران هو الثوب الأول في خياطة عباءة الثقافة في بيروت، ثم لحقه ثوب ثانٍ منذ نهاية الأربعينات عمّق النهضة وضاعف من قوّة الحركة الأدبية والفكرية في بيروت استغرقت معظم النشاط الثقافي في العقود التي سبقت الحرب اللبنانية وكان لها دور سياسي واجتماعي واضح. وهذا التفاعل الثقافي الذي أطلق مواهب بيروت كما شهدها العالم هو ما سنعالجه في هذا الفصل وكذلك في الفصول 3 و4 و5 و6 و7. أي الأجابة عن السؤال: كيف أصبحت بيروت عاصمة ثقافية ولماذا كانت عاصمة ثقافية وكيف وصلت إلى الطريق المسدود.

مصادر بيروت الثقافية في روحانية الشرق الآسيوي، وخاصة الهند والصين لا يمكن إغفالها. ليس لأنّ التقليد العربي درج ومنذ مائة عام على تمايز الشرق العربي بروحانيته عن الغرب المادي فحسب، بل لأنّ هذه الروحانية تبدو طاغية في أعمال لبنانية دون غيرها، إن في كتابات جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة، أو في نتاج كمال جنبلاط الأدبي، الذي طبعته الروحانية الهندية(4). تثقّف جنبلاط ثقافة فرنسية رفيعة في مدارس لبنان وطاف أوروبا، وذهب إلى الهند مستقياً المعلومات الدينية في ما يتعلق بالتصوف والتنسك والعبادة وعاد بعقائد وطقوس كان لا يخفي ممارسته لها. ويعكس شعر جنبلاط فلسفته الهندية التي تعلّم بعضاً منها خلال إقامته في الهند مع روحاني هندي، فيقول في **سعادة الروح**:

خيَّمَ الليل، وأنت يا حبيبي ما أتيت
الطير الأسود قيَّدني بمخالبه، وأنا أنتظر
صابرًا، أنتظر، حتى لو طال الأمد للأبد.

وفي ديوان **فرح** يقول:

أعيش أم أموت فلا أبالي   هذا العمر من نسج الخيال

وفي هذين النموذجين أبديّة الروح البشرية في ثقافة جنبلاط وتقمّص الروح في أجساد مختلفة. أما في مؤلفات ميخائيل نعيمة التي ربما فاقت الثلاثين كتاباً فكل نص تقريباً ينضح بروحانية الشرق والاشتياق إلى عالم الروح. وإذ يضيق المجال هنا للبحث المفصّل عن أثر

الروحانية الآسيوية والثقافة الأوروبية في الأدب اللبناني، نكتفي في هذا الفصل بعقد مقارنة بين جبران خليل جبران والأديب الألماني هرمان هسّه، خاصة في كتاب الأول النبي، وكتاب الثاني سيدرتا. والكتابان ظهرا في نفس الفترة، في أوائل عشرينات القرن العشرين.

***

وُلد هرمان هسّه في بلدة كال Calw في الغابة السوداء من ولاية فرتمبورغ، في ألمانيا في 2 تموز 1877، من عائلة متديّنة تعمل في التبشير وظهر بينها عدد من رجال الدين البروتستانتي. وتوفي في مونتانيولا، سويسرا في 9 آب 1962 عن عمر 85 سنة. ولذلك فهو ثنائي الجنسية، ألماني وسويسري. بدأ نشر كتبه عام 1904 وأصدر آخر أعماله عام 1953. تأثّر بفلاسفة أوروبا كما تأثّر بالفلسفات الشرقية وخاصة الهندية والصينية. فاز بجائزة «باورنفلد» عام 1906 وجائزة «مايسترك» من مؤسسة شيلر في فيينا عام 1928، وجائزة «غوتفريد كلر» عام 1936، وجائزة غوتِه من مدينة فرنكفورت عام 1946، وفي نفس العام فاز بجائزة نوبل للآداب. منحته جامعة برن في سويسرا دكتوراه فخرية عن أعماله عام 1947 وفاز بجائزة «فلهلم رابه» عام 1950. وفي العام 1954 مُنح وسام الشرف في العلوم والفنون في ألمانيا ثم جائزة السلام للكتاب الألماني عام 1955(5). أمّا جبران خليل جبران، فقد وُلد في 6 كانون الثاني 1883 (بعد ست سنوات من ولادة هسّه)، في بلدة بشّري شمال لبنان. وتوفي باكراً في 10 نيسان 1931 عن عمر 48 سنة في مدينة نيويورك في الولايات المتحدة الأميركية. وعرّف عن نفسه كشاعر وفنان تشكيلي وحمل الجنسيتين اللبنانية والأميركية.

يتفق الناقدون أنّ قصّة سيدرتا لهرمان هسّه هي ثمرة انشغاله بالأمور الروحانية، وأنها رمز احتفاله الشخصي بالديانات الشرقية. ويمثّل هسّه قمّة من قمم الثقافة الألمانية على مرّ العصور، كأديب وفنّان تشكيلي أيضاً. من أعماله الشهيرة: **ذئب السهوب وسيدرتا ولعبة السبحة الزجاجية** (المعروفة أيضاً بعنوان **ماجستر لودي**). ومعظم أعماله تستكشف بحث الفرد عن الذات خارج المجتمع الذي وُلد وعاش فيه.

لم يتلقّ هسّه تعليماً مدرسياً ذا أهمية رغم جهد ذويه لحثّه على الذهاب إلى المدرسة. ولكنّ عالم الكتب والمعرفة جذبه باكراً، ذلك أنّ عائلته خصّصت أكبر غرف البيت لاقتناء الكتب في مكتبة عامرة بآلاف العناوين. في العام 1895، عن عمر 18 سنة، عمل في مكتبة في مدينة توبنغن. ولئن امتدّ يوم العمل من الثامنة صباحاً ولغاية الثامنة مساءً، غرف هسّه ما لذ وطاب من مؤلفات كبار الأدباء والمؤرخين والفلاسفة من رفوف هذه المكتبة. كما كان

يصرف أيام الأحد في المطالعة معتقداً أنّ لقاء الأهل والأصدقاء هو مضيعة للوقت. وهكذا، لعدّة سنوات درس على نفسه علم اللاهوت وتعمّق في مؤلفات غوته ولسينغ وشيلر وقرأ في الأساطير اليونانية وكُتُب الرومنطقيين الألمان ومعظم أعمال كلمنز برِنتانو ويوسف فرايهر فون آيخندورف وفردريش هولدرلن ونوفاليس.

في العام 1899 انتقل هسّه إلى سويسرا حيث عمل في مكتبة في مدينة بازل، وأقام مع، وعاشَرَ، عائلات مثقفة في المدينة، حيث كان يقرأ الكتب ويشارك في أحاديث الصالونات حول مواضيع حيوية ومثيرة. هذه البيئة كانت حافزاً غنيّاً لهسّه ليتابع اهتماماته الثقافية وينمّي مواهبه الروحية والنفسية. ولأنّه كان غريباً عن بازل بعيداً عن العائلة والأصدقاء في ألمانيا، فقد استغلّ أوقات الفراغ ليتعمّق في القراءة والتفكير والتجوّل سيراً على الأقدام في الطبيعة، إسوة بالكبير غوتِه. وكان يمارس الكتابة باستمرار، وينشر بعض ما يكتبه. حتّى أنّ ناشراً سويسرياً هو صمويل فيشر تبنّاه وأصدر أول عمل روائي له هو **بيتر كامنزند** عام 1904. كان هذا الحدث محوريّاً في حياة هسّه اتخذ في إثره قرار التفرّغ للعمل ككاتب.

كان والد هسّه مبشراً على المذهب البروتستانتي اللوثري الذي رأى البشر خَطَأة يميلون إلى الشر ويجب تقويمهم عبر القصاص. ولكن تبشير جدّه ووالده في الشرق الأقصى وصلهما بالحضارات الآسيوية والديانات الهندوسية والبوذية والإسلام ولذلك كانت أفكارهما أكثر اعتدالاً من رجال الدين البروتستانت الذين لم يغادروا ألمانيا قط. وانعكس هذا الاعتدال على تربية هرمان هسّه ونمّوه الفكري. وافترض الجميع أنّ هرمان سيكبر ليصبح كاهناً كوالده وجدّه، ولكنّه لم يتقبّل التعاليم اللاهوتية بسهولة، بل كان يفكّر في هذه التعاليم من منطلق فلسفي ناقد على ضوء قراءاته، حتّى في سن مبكر. لقد رضخ لمشيئة أبيه ودخل مدرسة دينية عن سن 14 عاماً ولكنّه طُرد منها بعد فترة فلازم المنزل وصرف وقتاً طويلاً مع أبيه في البيت، يقرأ من مجموعة كتب جدّه الكبيرة عن الديانات والفلسفات الشرقية.

أمّا سحر الشرق الذي لازم هسّه في طفولته وحداثته، فقد انحسر شغفه الكلي مؤقتاً به قبل بلوغه سن العشرين، إذ إنّ المرّة الأخيرة التي ذكر فيها هسّه بوذيّته كانت في رسالة إلى صديق عام 1895 ذكر فيها حالة «النرفانا» التي يصلها المرء في قمّة اعتناقه للديانة البوذية. ومرّت عشر سنوات إلى أن بدأ هسّه يطالع باهتمام أعمال الفيلسوف الألماني أرتور شوبنهاور واحتمالات المزج بين الفلسفة والدين، أي الثيوسوفية. ولكن سيمضي زمن طويل قبل أن ينشر هسّه روايته المبنية على الروحانية الشرقية **سيدرتا**، عام 1922. وقبل ذلك، قام هسّه بجولة في آسيا عام 1911 أخذته إلى سري لانكا وإندونيسيا. وتركت هذه الرحلات أثراً كبيراً في مؤلفاته بعد ذلك.

إبّان الحرب العالمية الأولى (1914–1918)، تطوّع هسّه في الجيش الألماني، واعترافاً بمواهبه الثقافية ونشاطه الأدبي، عيّنه الجيش في مهام توزيع الكتب والمواد الأدبية على الجنود. ومارس هسّه هذا العمل انطلاقاً من السفارة الألمانية في سويسرا، حيث حرّر صحيفتين موجّهتين للجنود الألمان الذين وقعوا في أسر أعداء ألمانيا، ونجح خاصة في توزيع الكتب على أسرى الحرب الألمان في معسكرات الاعتقال في دول معادية لألمانيا. ورغم وطنيّته وحبه لبلاده، فقد كان انطباعه عن تجربته في الجيش سلبية، ونشر مقالات عن المزاج القومي العسكري الجارف في ألمانيا، الذي مقته، وهو الفنان الأديب المرهف المناهض للعنف مهما كانت مبررات هذا العنف. فاتُّهم أنّه خائن لوطنه لا يحترم المشاعر القومية. وتركت الحرب العالمية الأولى أثراً عميقاً في وجدان هسّه، الذي كان مسالماً ومعارضاً للحرب فكانت معظم كتاباته ورواياته تتكلم عن لاجدوى الحرب والعنف. وأودت به مآسي الحرب إلى مراجعة وجدانية عميقة وشكّ في كل ما يحيط به من قيم اجتماعية وسياسية. فكانت رواياته، وخاصة **سيدرتا**، تتمحور حول غربة الانسان النفسية في بيئته وتوقه الدائم نحو اكتشاف الذات والانعتاق. وحصل هسّه على الجنسية السويسرية عام 1923، فلم يعد إلى الإقامة الدائمة في ألمانيا بعد ذلك. حتى أنّه توفي خارج ألمانيا.

في 1922، صدرت رواية هسّه **سيدرتا** فكانت النموذج الأهم في مؤلفاته لعمق حبّه للثقافة الهندية والفلسفة البوذية. وهكذا تركت نشأته كطفل ثم كشاب في منزل ذويه أكبر الأثر في ارتباطه بآسيا. أمّا روايته **لعبة السبحة الزجاجية** فقد صدرت عام 1943 في سويسرا، وكانت آخر رواية له وحصل بموجبها على جائزة نوبل للآداب عام 1946. وإذ توقف عن كتابة الروايات عام 1945 وحتى وفاته عام 1962، فإنّ القلم لم يفارق يده، إذ كتب هسّه 50 قصيدة و32 مقالة نقدية لمجلات سويسرية في تلك الفترة. توفي في 9 آب بفعل نزيف في الدماغ عن عمر 85 سنة. قبل موته بفترة، كتب هسّه عدداً كبيراً من القصص القصيرة، التي كان ينشرها تباعاً ثم يصدرها مجموعات في كتب. وتركّزت القصص القصيرة على ذكريات طفولته. كما كتب قصائد معظمها عن الطبيعة.

أعمال هسّه الأكثر جديّة في السنوات العشرين الأخيرة من حياته كانت دراسات ومقالات في النقد الأدبي وعن تجربته في الكتابة وشعوره المفرط بالوحشة والغربة النفسية عن المجتمع. كما أنّ هسّه كتب عدداً كبيراً من الرسائل بعد فوزه بجائزة نوبل، لأنّه أصبح ذا شهرة عالمية يراسله القاصي والداني. كما أنّ جيلاً جديداً من القرّاء اكتشف هسّه بعد الحرب العالمية الثانية، ما نجم عنه المزيد من المراسلات. فحافظ هسّه على وتيرة كتابة الرسائل منذ 1946 وحتى أوائل الستينات، حتى أصبحت كمّاً هائلاً يحتاج طباعته إلى مجلّدات. في إحدى مقالاته من

تلك الفترة سخر هسّه من نفسه أنّه طيلة حياته لم يتقن هواية الكسل وعدم فعل شيء. بل كان كل يوم يصرفه في الإنتاج والكتابة، فكان مجموع ما يكتبه من رسائل يومياً، بعد توقفه عن كتابة الروايات، يصل أحياناً إلى 50 صفحة.

وإذ أحاط شهرته صمت بعد وفاته، عادت أعماله إلى الواجهة لترتبط بنهضة مصدرها غير متوقّع، هي ثورة الحركة الشبابية و«الهيبيّة» في فرنسا وبريطانيا وأميركا وبعض أوروبا. ذلك أنّ الشباب الأوروبي الجديد ثار على النظام التقليدي الذي حكم البلدان الأوروبية بعد الحرب العالمية الثانية وسعى إلى ثقافة بديلة ومضادة للجيل القديم. وكانت فرقة «البيتلز» البريطانية إحدى نماذج هذه الثورة البديلة منذ 1966، التي وصلت ذروتها في حركة 1968 الطالبية. وأصبحت رواية **سيدرتا** جزءاً من ثورة الشبيبة في الغرب، في مصاف ألبومات البيتلز الغنائية وثقافة البوب، التي ندّدت بالحياة المادية ولكنّها هاجمت الكنيسة والديانة المنظمّة، مثال ألبوم فريق بِنك فلويد Pink Floyd بعنوان «الجدار». لقد سعى الجيل الجديد إلى مفاهيم تنويرية فاكتشف مجدّداً روايات هسّه: **سيدرتا، رحلة إلى الشرق، نرسيسوس وغولدموند،** إلخ.، وتبحّر بمثُلها العليا الشفافة التي ناقضت واقع المجتمع الاستهلاكي المادي الغربي. وإذ انصرف فريق من الثورة الشبابية إلى حالات الهذيان والهلوسة عبر تعاطي المخدرات بشكل واسع، كانت رواية هسّه **ذئب السهوب** *Steppenwolf* العنصر المرافق لحالة الهلوسة، حيث ظنّ المدمنون أنّ حالة النرفانا في مؤلفات هسّه يمكن بلوغها بعيار حاد من الحشيش والكوكايين.

وكان أن صدرت أعمال هسّه الروائية في طبعات شعبية رخيصة الثمن، فأقبل عليها الطلاب والشبان خاصة في الولايات المتحدة، فكانت فتحاً كبيراً غير مسبوق لهذا الأديب، حيث تُرجمت رواياته إلى عدّة لغات وانتشرت حول العالم. وأصبح هسّه الروائي الألماني الأكثر انتشاراً في اليابان من حيث حجم المبيعات. وللأسف فإن هذه الشهرة الواسعة تحقّقت بعد سنين من وفاته، واستمرّت بعد ذلك لعدّة عقود خاصة في الولايات المتحدة[6]. وبرزت خصوصاً رواية **سيدرتا** التي أُنتجت في عمل سينمائي عام 1972. وتخليداً لهسّه، أُطلق اسمه على عدد كبير من المدارس في البلدان الناطقة بالألمانية وخاصة في ألمانيا، وأعلنت بلدة كالف، حيث وُلد، «جائزة هرمان هسّه» تمنح كل عامين لعمل باللغة الألمانية عن هسّه أو عن ترجمة لأعمال هسّه إلى لغات أخرى، كما أطلقت جوائز أخرى باسم هسّه أبرزها جائزة مدينة كارلسروه الألمانية.

كان تصوير هسّه لمراحل طفولته وشبابه في قصصه القصيرة وأشعاره ورواياته علامة فارقة في الأدب الأوروبي لأنّه كتب بدون مواربة أو تكلّف عن أعمق مشاعره ومثالياته والتجارب

التي عاشها في أوّل شبابه. وهذا المضمون بالضبط هو ما جذب صغار السنّ والجيل الجديد في الغرب. اعتبر الكثير من النقاد هسّه بأنّه في مصاف جان بول سارتر ودوستيوفسكي[7]. وعن مصادر إلهامه كتب هسّه: «من الفلاسفة الغربيين تأثّرت بأفلاطون واسبينوزا وشوبنهاور ونيتشه، وبالمؤرخ جاكوب بركهارت. ولكنّ هذا التأثر تضاءل أمام اهتمامي بالفلسفة الهندية والصينية لاحقاً». هذا التأثّر الشرقي هو أيضاً كان عاملاً رئيسياً في انجذاب الأميركيين إلى أعماله التي وجدوها مختلفة عن أعمال الآخرين. ووجد الشباب الغربي المتعطّش إلى أفكار بديلة نبعاً من الإلهام في كتابات هسّه.

- 2 -

نأتي الآن إلى التأثيرات الروحية الشرقية في عقل هسّه، لنعود بعد ذلك إلى هذه التأثيرات في عقل جبران.

كان جدّه من ناحية أمّه، هرمان غوندرت، مبشّراً بروتستانتياً في الهند وأصبح أكاديمياً مهماً في الدراسات الهندية بعد عودته إلى ألمانيا. ووالدة هسّه وُلدت في الهند من أسرة سويسرية عام 1842. وفي منزل ذويه وذوي أمّه في ألمانيا كان هسّه محاطاً بصورة دائمة بالكتب والأبحاث عن الهند، وكان يجلس في نفس الغرفة عندما كان جدّه يستقبل باحثين أوروبيين وآسيويين يتحدثّون عن حضارة الهند وهرمان يصغي إليهم.

أمضى هسّه أربعة أشهر في الهند عندما كان عمره 34 سنة، فأضافت مشاهداته وخبراته إلى ما قرأ وسمع في منزل ذويه وجدّه. إلا أنّ إقامة هسّه في الهند أعطت نتيجة معاكسة لما قد يُتوقّع. فهو لم يجد الحياة الروحية المثالية التي كان يتطلّع إليها، بل رأى الهنود بشراً ينصرفون إلى حياتهم اليومية، واكتشف أنّ أي تجربة روحية شرقية يجب أن تنمو في ذاته هو من خلال التأمّل والقراءة من موقعه في أوروبا وليس عبر الإقامة في الهند، وأنّ السفر هو حالة نفسية ليس إلا، كما ذكر فولتير. ولا يعني ذلك أنّ أثر الحضارة الشرقية أصبح أقل في أعماله وأفكاره وثقافته الشخصية. ذلك أنّه اشتغل على مزيج ثقافته الشخصية من أعمال شوبنهاور ونيتشه ومؤلفات غوته الباكرة (رواية **فرتر** Werther على سبيل المثال) والرومنطيقيين الألمان، إلى التحليل النفسي لكارل يونغ، الذي درسه هسّه على يد تلميذ يونغ، جي بي لانغ[8]، إلى الفلسفة الهندية والصينية. فعالج هسّه في كتاباته ورواياته ثنائية الروح والطبيعة من جهة، وبحث الإنسان الدؤوب عن الذات خارج قيود المجتمع الذي يعيش فيه من جهة أخرى. ولذلك كانت معظم روايات هسّه تتمحور حول رحلة بطل القصّة إلى أعماق ذاته في رحلة نفسية روحانية، حتى لو انتقل من مكان إلى آخر وخاض تجارب ومغامرات. الذات والوجدان

كانا الأساس. وفي كل رواية لهسّه ثمّة شخص آخر يرافق البطل ويكون بمثابة مرشد روحي يساعده في مسعاه للتعرّف على ذاته في طريق التحرّر خارج هذا العالم «الملوّث بالمال وأهميّة الوقت والحسابات».

بدأ هسّه كتابة رواية **سيدرتا** عام 1919، بعد الحرب مباشرة، وأنجزها عام 1922. وتُعتبر هذه الرواية بين أعماله الأكثر انتشاراً، ربما لأنّها سهلة المطالعة ولعدد صفحاتها الأقل. حتى أنّها أصبحت نصّاً أساسياً يُلهم عدداً كبيراً من الشعراء بعد ترجمتها إلى الانكليزية عام 1951[9]. وليست **سيدرتا** قصّة تاريخية عن البوذا. بل هي وليدة الخيال ومليئة بالرموز والكلام الشعري وتحكي قصّة الشاب غوتاما الذي عاش في الهند في زمن البوذا. وهي عمل هسّه التاسع، كتبه بأسلوب سلس ومؤثّر وكأنّه نص ديني في قوّته وتوكيداته، وقرّاء جبران سيشعرون بقرب نص **سيدرتا** مما قرأوه لجبران. وتعني كلمة سيدرتا باللغة السنسكريتية «هذا الذي يحقّق أهدافه» أو «هذا الذي ينتصر». والمعروف أنّ اسم البوذا الحقيقي هو الأمير سيدرتا غوتاما، فاستعمل هسّه هذا الاسم لبطل الرواية الذي يلتقي أثناء رحلته بالبوذا. ومع ذلك فالرواية هي في معنى ما قصّة بديلة عن حياة البوذا الشاب.

تدور أحداث رواية **سيدرتا** في الهند في بداية القرن السابع للميلاد، وهي الفترة التي عاش فيها البوذا، مؤسس الديانة البوذية في آسيا. تحكي الرواية قصّة الفتى «سيدرتا غوتاما»، ابن رجل تقي أصبح براهما حسب الديانة الهندوسية. وفي يوم يتخذ فيه الفتى قراراً بترك بيت العائلة والذهاب في طريقه، في إشارة إلى ثورته على ديانة أبيه وعلى شعائر الصلاة والعبادة والتقاليد الاجتماعية في بيته وقريته. فيطلب منه والده أن يبقى معه ولكنّ غوتاما لا يتراجع بل يصرّ على الذهاب. وعندما يصرّ والده على بقائه في القرية، يُضرب الفتى عن الطعام. ويسقط في يد الأب ويذعن لرغبة ولده وهو يعلم أنّه لن يراه أبداً بعد ذلك. فينطلق غوتاما في رحلة البحث عن الذات التي تنتهي بعثوره على النور النهائي.

يرافق سيدرتا صديقه غوفيندا، الذي يحبّ سيدرتا كثيراً وهو معجب بشجاعته في مغادرة بيت الأسرة والقرية. ويلتحق الصديقان بجماعة رهبان دينية متقشّفة تدعى «السامانا» يبحث أعضاؤها عن التنوّر وتجدّد الذات عبر تدمير اللذّات الجسدية والصيام والابتعاد عن حياة البشر للعيش في البراري، حفاة، يرتدون أسمالاً بالية من القطن، لا تكاد تقيهم البرد. فيصبح سيدرتا راهباً في حياة الصلاة والتأمّل والإصغاء إلى كبار الرهبان، ويسعى إلى انتصار الروح وقتل الجسد عبر حرمانه وتجويعه وقهره بهدف التحرّر من الحاجة المادية. وتمرّ ثلاثة أعوام ليكتشف بعدها سيدرتا أنْ ليس ثمّة تغيّر في نفسه الثائرة ولم يقترب من هدفه في اكتشاف الذات وتحليق الروح. ويسمع الصديقان عن مرور البوذا في الجوار فيلتحقان برهبانه ومريديه، حيث

يستمعون إلى عظاته وخطبه التي يلقيها في حشود الناس في القرى التي يزورها. وظنّ غوفيندا أنّ سيدرتا قد وصل أخيراً إلى مراده بمرافقة البوذا. ولكن عطش سيدرتا إلى المعرفة لم يرتو، وأراد أن يترك البوذا أيضاً. وشرح لصديقه أنّ التجربة الحياتية الذاتية وليس التعاليم الروحية من أشخاص آخرين هي المفتاح إلى المعرفة الحقيقية والتنوّر. وأنّه سيمضي في طريقه. فيحار غوفيندا في أمر سيدرتا ويعرض عليه أن يرافقه. وعندها يصرّ سيدرتا أن لا يلحقه غوفيندا بل أن يبقى هذا الأخير مع البوذا ويعيش تجربته التي يجب أن تكون مميّزة عن سيدرتا.

ولكن تحوّل سيدرتا الآن بات كبيراً، فقد قرّر تغيير مساره بعد سنوات من الحياة الروحية ليندمج في الحياة الاجتماعية ويجرّب الملذات الجسدية والمادية.

وبينما هو في طريقه إلى المدينة، يمرّ سيدرتا إلى جانب قصر فخم قيل له إنّه بيت سيدة المجتمع «كمالا». فيطلب سيدرتا أن يقابلها رغم ثيابه الرثّة وحاله المتواضع وجسده النحيل. وإذ لمحته كمالا تعجّبت أن يدخل منزلها راهب بوذي تعرف أنّ معشره يمقتونها ويسخرون من حياتها المادية ومن تجارة الجسد التي تمارسها. ففي دخول هذا الراهب تنازل كبير منه تصغر عندها مسألة فقره. فرحّبت به ولفتها شكله الفتي والوسيم. وكان سيدرتا عمليّاً في طرحه، فلم يقل كلاماً غزلياً عاطفياً أو شاعرياً، بل طلب من كمالا وبدون مقدّمة أن تعلّمه أصول الجنس والغرام. فاشترطت عليه أن يذهب وينتج المال ويعود إليها بهدايا فاخرة.

فذهب سيدرتا إلى المدينة القريبة والتقى التاجر «كما سوامي» الذي استخدمه في متجره. ولم تمض فترة حتى أثبت سيدرتا جدارته في التجارة والأعمال وحقّق بذكائه ربحاً فائقاً لصاحب المتجر، واتفق مع الأخير أن يتشاركا في الأعمال، ليصبح سيدرتا فيما بعد رجل أعمال ناجحاً بمؤسسته التجارية الخاصة. ومع كل هذا المال، أصبحت كمالا محظيته.

في البداية لم يأخذ سيدرتا نمط الحياة المادية مأخذ الجدّ، حتى بعدما أصبح تاجراً ناجحاً حافظ على مُثله العليا، معتبراً الحياة المادية مرحلة من مشوار طويل. وسخر من التجار ومن أهل المدينة الذين يفخرون بثيابهم وطعامهم ومنازلهم، واعتبرهم «أطفالاً يتمتعون بألعابهم»، ولم ترق له بعد اهتمامات الحياة اليومية لأنّه كان ينظر إلى البعيد، إلى مواصلة رحلته الروحية. إلا أنّه يقع أخيراً في هوى الحياة المادية ومتاعها وينسى أهدافه السامية ينزلق تدريجياً في الطمع وحب الثروة والمقامرة والتجارة. وبعدما كانت المدينة وحياة الجسد مرحلة تجربة وتعلّم لسيدرتا، أصبح عشيق «كمالا» الجميلة وشريك فراشها الدائم، لا ينافسه فيها أحد من وجهاء المدينة.

ومرّت عشر سنوات على هذه الحال، فشعر سيدرتا بالملل من التكرار السخيف للحياة اليومية في المتجر وفي إنفاق المال في الطعام والأشياء التي لا يحتاج إليها وفي النوم على الفراش

الوثير وفي معاشرة كمالا. ويحزن لأنّه أمضى قسطاً كبيراً من حياته في لهو لا طائل منه. فيستيقظ في الصباح ويرتدي الأسمال التي بالكاد غطّت جسده ويمضي في طريقه خارج المدينة، تاركاً كل شيء.

العبرة من المرحلتين بعد مغادرة منزل أبيه – مع الرهبان والبوذا أوّلاً، ثم مع الثروة المادية والجنس ثانياً – أنّ سيدرتا كان يمر بتجارب كثيرة ويحقق نجاحات ثم يعاني اخفاقات. وهي محطات في رحلة البحث عن الذات. وهنا تبدأ المرحلة الثالثة في علاقة جدلية في ذهن سيدرتا.

لقد جرّب سيدرتا الحياة الروحية مع الرهبان ثم الحياة المادية مع كمالا ومع التجّار في المدينة، ولكنّه يشعر الآن بالضياع واليأس لأنه لم يتقدّم قيد أنملة من هدفه منذ غادر منزل ذويه وهو صغير، يأس يقوده إلى الرغبة في الانتحار. ويصل إلى ضفة نهر كبير ويقرّر أن يرمي نفسه في الماء ليجرفه التيار ويموت. ولكنّه يسمع في هذه اللحظة همساً ناعماً من النهر هو عبارة تتكرّر: أوووم، أوووم OM. وكان قد تعلّم في دروس البوذا أنّ هذه اللفظة هي رمز لوحدة كل شيء في الكون، وأنّ من يصل في مرحلة من حياته ويسمع هذا الصوت يكون قد بلغ النور. فتبخّرت فكرة الانتحار ليحلّ مكانها سرور لا حدود له، بأنّه وفي هذه اللحظة قد حقّق هدوءه النفسي. فيلجأ سيدرتا إلى ظل شجرة ويغرق في نوم مريح جدّد طاقته الجسدية وأغنى روحه ليستقظ فيها بعد وكأنّه وُلد من جديد.

على ضفة هذا النهر يلتقي سيدرتا برجل طاعن في السن هو «فاسوديفا»، الذي يملك قارباً ينقل المسافرين من ضفة النهر إلى الضفة الأخرى. وإذ يركب سيدرتا القارب ليذهب إلى الناحية الأخرى، يعدل عن مغادرة القارب ويقرّر أن يبقى مع هذا الرجل، الذي يصبح مرشده الروحي. فاسوديفا ينقل سيدرتا على القارب إلى الناحية الأخرى من النهر التي قد ترمز إلى الموت، ولكنّه لا يقول له شيئاً ويترك الأخير يقرّر بمفرده إذا كان يريد أن يذهب إلى الناحية الأخرى من النهر، أو يعود معه إلى الضفّة الأولى. ويعمل الرجلان على القارب ينقلان الناس ويعيشان معاً سنوات طويلة بسلام وطمأنينة، وقد عثرا على النور وسمعا صوت النهر يبشّرهما بعبارة «أووم».

في تلك الأثناء كانت كمالا قد حملت طفلاً من سيدرتا قبل مغادرته المدينة دون معرفته، وأنجبته وكبر. وكانت قد تركت طريق الملذات والتحقت برهبان البوذا أثناء مروره بجوار منزلها. وبعد سنوات طويلة، تسمع كمالا، وقد أصبحت مؤمنة دؤوبة على الصلاة والتقشّف، أنّ البوذا يحتضر في مدينة وراء النهر. وتشاء الصدف أن تأتي كمالا ومعها ابنها إلى ضفّة النهر حيث يعيش سيدرتا لاجتيازه. وفيما ينتظران عودة العبّارة التي تحمل سيدرتا ومسافرين،

يعضّ ثعبان كمالا التي تصرخ طالبة النجدة. فيهرع إليها فاسوديفا وينقلها إلى كوخه الذي يعيش فيه مع سيدرتا. ويحضر سيدرتا ويتأثّر كثيراً لملاقاة كمالا التي تقول له إنّ الولد الذي يرافقها هو ابنه. وإذ تموت كمالا متأثرة بسم الثعبان، يبقى الولد مع سيدرتا الذي يعتني به ويحبّه كثيراً. وهنا يكتشف سيدرتا مشاعر الأبوّة لأول مرّة.

ويحاول سيدرتا مشاركة ابنه بما مرّ عليه من تجارب ويشرح له معنى الحياة البسيطة والمُثل العليا الروحية. ولكن الولد ينفر منه ويكرهه وينتقد حياة الفقر والتقشّف التي يعيشها، ويسخر مما يحاول سيدرتا أن يلقّنه إيّاه. ويترك الابن سيدرتا ويعود إلى المدينة. هنا يبكي سيدرتا بكاءً مرّاً على فراق ابنه وينوي الذهاب إلى المدينة للبحث عنه. ولكن فاسوديفا يذكّره أنّ على الآباء أن يكونوا حكماء وأن يتركوا أبناءهم يرحلون، لأنّهم لا يملكونهم ويجب أن يعيش الأبناء تجاربهم الحياتية الخاصة لا أن يلقنهم الآباء ما يعرفون. المعرفة يمكن أن تُنقل ولكن التجربة يجب أن تكون ذاتية. وتذَكَّر سيدرتا أنّ هذه هي فعلاً تجربته مع أبيه هو. وأدرك كم كان قاسياً مع أبيه عندما تركه مكسور القلب في صغره[10].

ومضى الوقت، حتى لاحظ فاسوديفا أنّ سيدرتا قد أكتمل تنوّره وتعمّقت حكمته، ولن يحتاج إليه بعد اليوم. فذهب فاسوديفا إلى أشجار خلف الكوخ حيث استلقى ومات.

وفيما سيدرتا يعمل على العبّارة بمفرده إذ بصديق الطفولة والشباب غوفيندا يصل إلى النهر وقد أصبح طاعناً في السن مثل سيدرتا، في طريقه إلى البوذا الذي كان يحتضر. ويسعد الصديقانِ باللقاء ويشرح غوفيندا أنّه ما زال راهباً مع البوذيين ولكنّه مستمر في بحثه عن التنوّر الروحي. ولدى سؤاله سيدرتا عن التعاليم التي أوصلته إلى التنوّر الروحي، أجاب سيدرتا أنّ الكثير من البحث لم يكن مفيداً وقد يعطّل الوصول، وأنّ الزمن هو وهم كبير، وقد أمضى عمره في البحث فيما وصل إلى حالة التنوّر في لحظة واحدة. وأنّ كل الأمور متداخلة ببعضها البعض لأنّ هناك وحدة الأشياء، وأنّ أهم درس تلقاه هو أنّ المحبة، حب الآخرين وحب الأشياء، هي التعبير الأسمى عن كينونة الذات.

وعندها طلب سيدرتا من غوفيندا أن يقبّله على جبينه، وما أن يفعل حتى يختفي سيدرتا عن نظر غوفيندا ويدخل غوفيندا في غيبوبة رؤية هي سيل متدفق من البشر والحيوانات والنباتات وأشياء أخرى تموج وتتداخل وكأنّها جسد واحد. كانت هذه الرؤية لحظة غوفيندا ليصل إلى التنوّر واكتشاف الوحدة الكبرى للكون مثل البوذا وفاسوديفا وسيدرتا قبله. ويفتح غوفيندا عينيه ويرى سيدرتا ما زال واقفاً أمامه. فتغرورق عيناه بالدموع ويركع أمام صديقه معترفاً بأنّ سيدرتا قد وصل إلى الحقيقة الكاملة.

- 3 -

رغم أنّ هسّه تعامل في الرواية مع البوذا وكأنّه شخص آخر مختلف عن سيدرتا إلا أنّ سيدرتا هو البوذا نفسه وما الشخص الآخر الذي يظهر في الرواية إلا البديل doppelgänger وهو تكنيك أدبي يُستعمل مراراً في الرواية الألمانية لتمرير أعمال كان من الممكن أن يقوم بها بطل الرواية. هسّه يقول لنا إنّ البوذا العابر في الرواية هو صاحب نور كامل وصل إليه لأنّه لم يقلّد أحداً بل سلك تجربته الذاتية، ولم يفرض على أحد أن يتبعه. ولذلك فإن سيدرتا في الرواية لم يتبع هذا البوذا بل سلك طريقه الخاص ليصبح هو هذا البوذا نفسه عندما يكبر. وما يقوله هسّه هنا أنّ الانسان لن يصل إلى السعادة إلا وحيداً وعبر طريق يشقّه بنفسه، ولن يقدّمها، أي السعادة، له آخرون. فمشى سيدرتا في طريقه حتى النهاية، بعدما أدرك باكراً أنّ الانتساب إلى جماعة الساماني لن يوصله بالنتيجة إلى هدفه الروحي لأنّه سيشبه كثيراً انتسابه إلى دين والده البراهما. فهو إذاً في نفس مقام البوذا لأنّه سلك درباً منفرداً أوصله إلى التنوّر. ساعتئذ ذاب الشخصان، سيدرتا وبوذا، ليصبح سيدرتا هو البوذا نفسه في النهاية عندما ركع أمامه غوفيندا.

يمرّ سيدرتا في عدّة مراحل، من الطفولة فالصبا فمغادرة منزل العائلة، فالانتماء إلى جماعة دينية، فالتجارة، فالجنس، فإنجاب الأطفال، الخ، حتى يصل إلى التنوّر. واسم سيدرتا في السنسكريتية هو مركّب: Siddha ويعني بلوغ الشيء أو إتمامه، وArtha ويعني الهدف أو الكنز الذي سيبلغه. ومعاً يعني الاسم: جائزة بلوغ الهدف أو الوصول إلى الذهب في نهاية قوس قزح. وغوتاما، ومعناه «الواحد الفائق»، فهو البوذا، مؤسس الديانة البوذية، في شبابه الذي اسمه الأول أيضاً سيدرتا. وفي تماثيل بوذا المنتشرة في أنحاء شرق وجنوب آسيا يبدو بوذا في وضع مسالم جداً ومتواضع يرسم نصف ابتسامة على وجهه.

أمّا اسم غوفيندا فهو لقب بديل للإله الهندوسي كريشنا، ويعني «حامي البقر». والبقرة حيوان مقدّس لدى الهندوس، حيث لا يأكل المؤمن من لحوم الحيوانات لأنّ أرواحاً تقيم فيها وقد تكون أرواحاً بشرية وقد تكون لأجداده أو لأناس فقدهم.

«كمالا» هي سيّدة المجتمع، المومس التي يسعى سيدرتا إلى تعلّم لذات الجسد منها. يأتي إليها فقيراً بائساً ولكنّها لا تمارس معه الجنس قبل أن يذهب ويعمل ويجمع المال ثم يرجع ويقدّم لها الهدايا الفاخرة. ويقوده الحافز الجنسي - أي شهوته للحصول على المتعة الجسدية من كمالا - إلى العمل الدؤوب للحصول على المال وشراء الملابس الفاخرة والهدايا ومتاع الحياة. ولكنّه، بعدما كان يسخر من هذه الأمور، يجد نفسه وقد أصبح عبداً للمال والجسد وبهذا يصبح

شخصاً عادياً لا مبدأ عنده ولا قِيَم يسعى إليها. فيستيقظ من هذا التحوّل ويترك كمالا ويغادر المدينة. ولكنّ حافز الجنس هو أساس التناسل والتكاثر، إذ بدون أن يبغي سيدرتا ذلك، تلد كمالا ابناً له، وتشاء الأقدار أن تموت كمالا في حضن سيدرتا بعدما لدغها الثعبان. وهذا ما يذكرنا بكلام جبران عن الزواج حيث يشترك الزوج والزوجة في الولادة معاً والموت معاً. أمّا اسم «كمالا» (وهو ليس مؤنث اسم كمال) فهو Kama-La باللغة السنسكريتية ويعني زهرة اللوتس، كما أنّ إله الحب، الجسدي والعذري، عند الهندوس يدعى Kama Deva ومن ألقابه Kama أي الرغبة.

وكما-سوامي هو اسم التاجر الغني الذي يدرّب سيدرتا للحصول على المال الذي سيستعمله لبلوغ النشوة الجنسية مع كمالا. وهكذا بمساعدة كما-سوامي يصبح سيدرتا ثريّاً رغم أنّه يحتقر كما-سوامي في البداية لأنّه يتعامل بمنتهى الجديّة مع المال واللباس والمسكن والطعام. ولكن مع الوقت يصبح سيدرتا نسخة من كما-سوامي يمارس كل عيوبه ويحمل نقاط ضعفه تجاه المادة. واسم كما-سوامي مشتقّ من Kama، أي الرغبة، وSwami يعني «السيّد». والاسم كاملاً يعني سيّد الرغبة، أو الوسيلة التي تحقق الرغبات، وبمعنى آخر إله المال.

وفاسوديفا هو عامل العبّارة عند النهر الذي وصل إلى التنوّر بالإصغاء إلى النهر. وهذا الرجل هو في سلام تام مع ذاته ويتمتع بالسعادة النابعة من أعماقه رغم فقره المدقع في كوخ على ضفة النهر. وسيدرتا أراد أن يعبر النهر ولكنه لا يحمل مالاً ليدفع التعرفة. فينقله فاسوديفا مجاناً شارحاً أنّ «كل شيء يعود». ومع فاسوديفا، يصل سيدرتا إلى اكتمال التنوّر. وفي الديانة الهندوسية، فاسو ديفا يعني «هذا الذي ينير» وهو أب الإله كريشنا في هرمية الآلهة الهندوسية.

أمّا ابن سيدرتا فهو يعصى والده ويسرق مال فاسوديفا ويذهب إلى المدينة. يعني أنّ قِيَم الفضيلة لا تستمرّ بالضرورة من الأب إلى الإبن بل على الإبن أن يسلك تجربة حياته بنفسه، وهذا يشبه قول جبران عن الأبناء. فتقليد الأب لا ينفع هنا بل ثمّة ضرورة للبحث المستمرّ والاختبار الشخصي. التعاليم قد تصف الحقيقة ولكنّها ليست الحقيقة لأنّها ملبّدة بشروح ومقاربات في حين أنّ التنوّر يريد التحرّر من المقاربات. وثمّة مغزى آخر أنّ الحياة هي دائرة تعيدنا إلى البداية. إذ في نهاية الرواية يغادره ابنه كما غادر سيدرتا أباه في بداية الرواية. وهذا يختصر المسافة في علاقة الإبن بالأب. وسيدرتا يعيش المرحلتين: تجربته مع أبيه في البداية ثم تجربته مع ابنه في النهاية. تبيّن لنا علاقة سيدرتا بابنه المبدأ البوذي أنّه لا يمكن أن يفرض المرء معرفته وتجربته اللامتناهية على شخص آخر ما زال يعيش في الحيّز الزمني الذي تهيمن

عليه التجارب. فسيدرتا كان يسعى بدون وعي منه أن يكون ابنه مثله أو على صورته. ولكن ابنه يعي ما يحصل ويكره سيدرتا. كما يرى ذلك فاسوديفا الذي يحذّر سيدرتا من أنّ لا أحد يقدر أن يقرّر مسار حياة ابنه. ولكن سيدرتا يحبّ ابنه ولا يريد له أن يتألّم في الحياة والتجربة كما عاش هو. ولذلك فإنّ هذا الحب أعماه عن المبدأ الذي عاش من أجله طيلة حياته، مبدأ أنّ التجربة الشخصية فقط توصل إلى التنوّر، كحالة نفسية داخلية، وليس تعاليم الآخرين، وخاصة ليس تعاليم الأب والأم. وهو الذي رفض محاولة والده أن يدير له حياته ويفرض رأيه وتركه باكراً.

ولا تكتمل المراحل المتعدّدة التي يسلكها سيدرتا إلا بوجود رفيق درب أو مرشد، بدءاً بصديقه غوفيندا، مروراً بكما – سوامي التاجر، وكمالا، وأخيراً فاسوديفا. يمثّل كل منهم بلوغ البطل نهاية مرحلة من المراحل سعياً إلى التنوّر.

ما يبدو للقارىء أنه رواية عن شاب من الهند يمرّ في تجارب، هي في الحقيقة زبدة معرفة هسّه عن الحضارة الهندية ودياناتها وأنّ كل شخصيات الرواية إنّما هم آلهة يمرّ البشري عبرهم ليصل إلى الكمال الروحي أو النرفانا. ولا نشعر بعامل الزمن في الرواية، إذ قد تمضي بضع صفحات في موقف يعيشه سيدرتا يكون بضع ساعات. ثم يسير الزمن بسرعة فائقة فنلاقي سيدرتا وقد أصبح شيخاً مسّناً خلال صفحتين. ولكن النهر يهزم الزمن لأنه باستمراريته وتجدّده وعدم تبدّله، يجعل الزمن بلا معنى. وهذا ما يراه سيدرتا باعتبار أنّه مهما تجزّأت الحياة إلى أشهر وسنين فإنّ كل شيء يعود، أو ينجذب، في النهاية إلى البداية، إلى الأصل، ويصبح «جزءاً في الواحد»، «قلب الله»، حسب جبران.

عندما قبّل غوفيندا جبين سيدرتا غاب صديقه عن ناظريه ورأى آلاف البشر يموجون في دائرة، تتغيّر وجوههم ثم تعود نفس الوجوه لتندمج ثم تنفصل، إلى أن اجتمعت كلّها وكوّنت وجه سيدرتا الذي عاد إلى الظهور أمام غوفيندا. لاحظ غوفيندا أنّ ابتسامة صديقه توحي بالسلام والطمأنينة الداخلية. وأيقن غوفيندا أنّها ابتسامة «الواحد الكامل» بوذا وأنّ صديقه سيدرتا هو نفسه بوذا وهي ابتسامة وصفها البعض بأنّها وديعة وكريمة وأحياناً ماكرة أو حكيمة، حسب مشاعر كل ناظر. ونلاحظ أن أبطال الرواية لا يبتسمون، بل الذين بلغوا الكمال، فقط، نجدهم يبتسمون. فسيدرتا يرى ابتسامة البوذا التي تعبّر عن سلام داخلي وقداسة جليلة، فتشدّه. وعندما يناقش سيدرتا البوذا وينتقد تعاليمه فإنّ البوذا يجيب بابتسامة تُظهر اتزان الإنسان المتنوّر. وثمّة شخص ثان فقط يراه سيدرتا يحمل هذه الابتسامة هو فاسوديفا، الذي، بعكس البوذا، يبتسم دون أن يتكلّم. ذلك أنّ كماله بلغ درجة أنّه ينقل تنوّره إلى سيدرتا بابتسامة دون كلام. والابتسامة الثالثة في الرواية هي ابتسامة سيدرتا نفسه في نهاية

الرواية عندما يبلغ النرفانا. وابتسامته هذه هي ما ينقل تنوّره إلى رفيقه غوديفا.

قد يكون العيش في كوخ إلى جانب النهر مسألة تافهة لدى كثيرين وأنّ هذا العيش لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يؤدي إلى السعادة التي بلغها سيدرتا ومن قبله فاسوديفا. ولكن رسالة هسّه هنا هي أنّ على الإنسان أن يقدّر الأشياء الصغيرة في الحياة، ومنها الجلوس والتأمل على ضفة النهر، وأنّ الزمان والمكان هما مجرّد كلمتين، وأنّ التجربة المعاشة هي الأهم، يحتاج فهمها إلى لحظة... أو إلى سنوات، وهذان الزمانان متساويان. وقد تحصل التجربة في هذا المكان أو ذاك، فلا تعود الأرض أو الوطن ذات قيمة في الكون الواسع.

ويسخر سيدرتا من أنّ البوذا يدعو في تعاليمه إلى لجم اللذات الجسدية والعالم المادي لبلوغ الكمال، وكأنّه يكفي أن يقول لأتباعه «الجموا لذّاتكم» فيفعلوا ويصلوا إلى ما وصل إليه. ويعترض سيدرتا أنّ هذه الفلسفة شديدة الوطأة على البشر وقد تصلح لشخص فائق القوّة بالغ الكمال كالبوذا نفسه ولكن ما نفعها في بشر زائلين؟ تعاليمه هي مجرّد كلام ينقلها إلى البشر لا تفيد شيئاً في تحسين أحوالهم.

قد تكون حياة سيدرتا غير عادية من منظور القارىء: أن يشبّ المرء على رغبة اكتشاف الذات ولا يدع هذا الهدف يغيب عن ناظريه حتى آخر لحظة من عمره، لأمر غريب هو. فيصبح أي مسعى أو هدف آخر تافهاً لا قيمة له. فهو يتعلّم ديانة ذويه الهندوسية وطرق البراهما، ثم يلتحق برهبان السامانا الهندوس، وبعد ذلك ينخرط في تعاليم البوذا حتى يتقنها، إلخ، في سلّم لولبي يتصاعد دوماً نحو الأسمى والأشمل. هذه التعاليم قد تشفي كل من حوله، إلا أنّ بطلنا لا يقتنع لأنّ كل هذا لا يمنحه التنوّر الروحي، بل يواصل تجاربه الحياتية مهما كانت الصعوبات. قد يمارس التجارة ويصبح غنيّاً، ويعاشر امرأة جميلة وينجب ولداً، ولكنّه يستيقظ في الصباح ويترك كل هذا ويلبس أسمالاً بالية ويتابع رحلة البحث عن الروح. وهو أيضاً يترك أباه وأعزّ أصدقائه من أجل هدفه. فكل هؤلاء وكل المال والجاه لا ينفع في ما يسعى إليه. كان سيدرتا قوي الإرادة، ما أن يرى أن الطريق الذي يسلكه لن يوصله إلى هدفه، حتى يتركه ويختار غيره، مهما كانت العواقب، أو أثر ما يفعل على من حوله من أحباء.

وسيدرتا إنسان صبور لأنّه يدرك أنّ ما يسعى إليه يحتاج إلى حياته كلها لتحقيقه. وهو يشعر أنّه يتقدّم وأنّه يكاد يصل ولكنّه كان يشعر أنّ ما يعرفه ما زال غيرَ مكتمل وما زالت لديه تساؤلات وظنون. والمفاجأة أنّ بلوغ هدفه لم يكن له علاقة بالزمن أو بأي تجربة، بل حصل في لحظة واحدة وبدون إنذار. وعندما يلتقي صديقه غوفيندا مجدّداً كانت قوّة سيدرتا الروحية كافية لكي ينقل التنوّر إلى هذا الصديق بمجرد قبلة الآخر على جبين الأول. وهذه إشارة إلى أنّ سيدرتا وقد أصبح البوذا، بات قادراً على منح النرفانا، وهي أعلى درجة التسامي الروحي،

لمن يشاء. هكذا رأى هسّه بداية البوذية. والمفارقة أنّ غوفيندا عاش حياة روحية وبقي مع الرهبان وكان بحاجة دائمة إلى معلّم يقلّده ويأخذ منه التعاليم، بعكس سيدرتا الذي ترك سنوات من التأمل والدرس الروحي وحياة الرهبنة وسلك طريقاً ملؤها حب المال والشهوة الجسدية ومساوىء الحياة المدينية. وكانت النتيجة أنّ سيدرتا، لا غوفيندا، هو من بلغ مرحلة الكمال بسبب رفضه اتباع أحد وسلوكه منهجاً فردياً للبحث عن الذات. وأنّ غوفيندا لم يصل إلى النرفانا، مرحلة الكمال، إلا لأنّ سيدرتا، كرماً منه، منحه إياها. وهو ما عارضه سيدرتا باكراً لأنّ ما يطلبه البوذا من الناس كان مستحيلاً إلا على الأنبياء. فقلّة يصلون باتكالهم على تجربتهم الخاصة. أما الأكثرية فتلجأ إلى هذه القلّة للحصول على بركتها دون تنوّر.

تلعب المحبّة دوراً ثانوياً في مسيرة سيدرتا. فهو يرفض الحبّ الأبوي في بداية الرواية ليتبع الرهبان، لأنّ هذه العلاقة ستعرقل مسعاه لبلوغ التنوّر. ويرفض محبّة البوذا لأنّ تعاليم هذا الأخير لا تشفيه في بحثه عن الكمال. ثم تمنحه كمالا حبّاً مركّباً من حب الجسد والجنس وحب المرأة والرجل. وسيدرتا لا يبادل كل هذه المحبة ويترك كمالا والمدينة، رغم أنّه يمضي سنوات عديدة في هذا النوع من الحب. إنّه عزل نفسه عن كل أنواع الحب، وابتعد تماماً عن العالم الذي لم يمنحه ما يسعى إليه. وأخيراً يجد سيدرتا حبّاً حقيقياً في ولده، ولكن كان هذا أيضاً يعني عودته إلى التعلّق بالدنيا والتخلّي عن هدفه الأسمى. ذلك أنّ ما حصّله سيدرتا من حكمة كان سببه التركيز الكامل على الهدف ورفض كل أنواع الحب. وحبّه لابنه كان امتحاناً لحكمته هذه. ذلك أنّ التنوّر لا يكتمل بدون محبّة وأنّ على سيدرتا قبول المحبة، حتى لو كان ذلك مؤلماً لأنّه يبعده عن الكمال. فإنّ حبّه لكمالا ولابنه جعله يقبل العالم على علّاته، ولا يقاومه. هو جزء من هذا العالم مهما سعى إلى فصل نفسه والابتعاد الروحي.

وهكذا فالتنوّر هو أرض وسيطة بين الحياة المادية والحياة الروحانية. فعندما رفض سيدرتا تعاليم البراهما والسامان والبوذا، فعل ذلك لأنّ هذه التعاليم تقول إنّ العالم المادي بأسره وبما يمنحه، هو وهم بوهم، أي مايا maya. وهو حاجز يعرقل الوصول إلى النرفانا أي الكمال الروحي. ولذلك فقد صرف سيدرتا (ثلث الرواية) سنوات عدّة يُنكر حاجات جسده، فيصوم ويبتعد عن المرأة ويشعر بقشعريرة البرد في زمهرير البراري ويرتدي أسمالاً بالية، فقط ليكون تركيزه الكلي على الشأن الروحي فقط، ظنّاً منه أن ذلك يؤهّل دماغه للاشتغال بالفكر الصافي والمعرفة بدل الأحاسيس الجسدية والشهوات والغرائز. ولكنّ عيشه مع أهله ثم وسط الرهبان ثم مع أتباع البوذا بيّن له أن لا مجال للتفكير الروحي الصافي الخالي من القيود في كل هذه البيئات إذ كان عليه أن يحفظ تعاليم ونصوصاً ويصغي إلى مواعظ. ولذلك فهو يترك بيئة الروح ويدخل العالم المادي في الثلث الثاني من الرواية. ولكنّه يجد أن تحقيق رغبات الجسد

وجمع المال وحياة الرفاه هي أمور لا علاقة لها بمسعاه. فيتركها أيضاً ليصل إلى المرحلة الثالثة، التي تبدأ بتفكيره بالانتحار وتنتهي بأن يصبح هو البوذا. ولكن حتى في المرحلة الثالثة، لم يبلغ سيدرتا النرفانا بدون مرشد هو فاسوديفا عامل العبّارة. والفارق هنا أنّ فاسوديفا لا يتكلّم ولا يعطيه تعاليمَ، بل يومىء عندما يخطو سيدرتا خطوة صحيحة، أو قد ينصحه أن لا يلحق ابنه الذي تركه، لأنّه بهذا يتخلّى عن كل مسعى حياته.

يشبه تقسيم رواية سيدرتا مبادىء الديانة البوذية. فالفصول الأربعة الأولى تشبه «الحقائق الأربعة النبيلة» في البوذية وتتعلّق بضرورة الألم في الحياة، إذ لا مشاعر حياتية مُعاشة بدون تألّم. والفصول الثمانية التالية من الرواية تشبه «الطرق الثمانية» في البوذية، التي توضح كيف يمكن للإنسان أن يتخلّص من الألم الذي يرافقه في حياته. فالإنسان يريد المال والجنس والثروة والسلطة وهو يتألّم لأنّه لا يحصل عليها، وهو ألم قاس لا يحتمل. وعلى الإنسان أن يجتاز الطرق الثمانية لكي يتخلّص من هذا الألم. في بداية الرواية، يتألّم سيدرتا من الحياة الرتيبة التي يعيشها مع ذويه، في طقوس دينية تبدو بلا نهاية، كل يوم كالذي قبله، في صلاة وتقاديم وأضاح في أوقات محدّدة روتينية لا موهبة فيها ولا روح حيّة. فيوقن سيدرتا أنّ هذا لن يتغيّر مهما مرّ الزمن، كسجن للروح والجسد. ونعرف أن والد سيدرتا يفهم ما يقصده ابنه الذي يقرّر الرحيل، فيطلب منه أن يعود يوماً ليخبره إذا كان قد نجح في مسعاه. فالوالد أيضاً يعيش حياة فُرضت عليه، بمقاييس ومعايير وطقوس دينية معيّنة تتكرّر وتحجب الحقيقة.

عندما يقرّر سيدرتا دخول عالم الماديات، وخاصة تحقيق الرغبات الجسدية، فهو يمارس الجنس مع كمالا بنفس الاندفاع والإيمان اللذين أبداهما في سعيه إلى حياة الرهبنة والتقشّف. فاعتبر كمالا وجسد كمالا وكأنّهما مقدّسان وأنّه يتعلّم أصول الجنس والغرام كما تعلّم من البوذا والسامانا أصول قمع الجسد وعالم المادة. فلكي يصل إلى جسد كمالا، يقصّ سيدرتا شعر رأسه الطويل ويحلق ذقنه ويرتدي ملابس المدينة، فيتحوّل إلى الشاب الجذّاب الذي تريده المرأة وليس الراهب الفقير المتسّخ. فكانت كمالا معلّمة ممتازة لسيدرتا في أمور العالم المادي (وهي أيضاً ترمز إلى آلهة اللذّة).

عندما اكتشف كماسوامي أنّ سيدرتا لا يحمل مالاً ولا ملابس ولا أي حاجيات، يسأله كيف يعيش. يجيب سيدرتا ببراءة أنّه لم يفكّر في هذا السؤال من قبل ولم يشعر مرّة أنّه احتاج إلى أي شيء ليعيش. لم يُعقل لكماسوامي أن يلتقي شخصاً لا بيت لديه ولا مال ولا عربَة يجرّها خيل ولا طعام، إلخ. وهي بالنسبة لكماسوامي أساسية لا عيش بدونها. ويرى سيدرتا أنّ البشر الذين يعيشون في العالم المادي هم ضحايا هذا العالم لا يرون أنّهم أسرى أمور يومية صغيرة يعتقدونها تُؤلمهم إذا خسروها أو تُفرحهم إذا فازوا بها. ولكنّ سيدرتا يوقن أيضاً أن

عالم الروح قاصر لأنّه لا يرى سوى الروحانيات ويحتقر كل شيء آخر. ويجد سيدرتا أنّه مهما وصل إلى مُتع مادية من جنس ومال وسلطة وأملاك، فهو دوماً يصل إلى الملل مما يملك، ويحتاج إلى المزيد، وكأنّ كل هذا السعي ليس سوى سلسلة لا تنتهي من التسلية غير المفيدة. ماذا لو بنى قصراً أكبر من الذي يعيش فيه؟ وماذا لو افتتح خمسة متاجر بدل متجر واحد، وبدل مليون قطعة ذهبية أصبح لديه عشرة ملايين، الخ. إنّه فخ فظيع يجب أن ينجو منه بسرعة، فخ يعيش فيه الملايين الساعون إلى مجد زائف دون أن يعرفوا، وهم لن يصلوا التنوّر أبداً. لقد رأت كمالا التقشّف والزهد في عيني سيدرتا عندما التقته، ولكنّه ومع مرور الزمن بدأ يخسر روحانيته وقوّته الداخلية، وزهده في الدنيا. فينظر إلى نفسه في المرآة ويجد إنساناً ثريّاً يرتدي الملابس الفاخرة، بصحة جيدة وخدين متورّدين، أين منه منظر الشاب الوسيم بشعره الطويل وذقنه وجسده النحيل ولباسه الفقير. كان سيدرتا يصعد في سلم الثروة والمادة ولكن وهج الروح ونداء التنوّر كان يخبو في قلبه، هذا النداء الذي أصبح شيئاً من الماضي. لقد ذهب سيدرتا في عالم الزهد والروح إلى أقصاه، كما ذهب في عالم المادة والجسد إلى أقصاه، فتحضّر لمرحلة التنوّر.

إستعمال هسّه للنهر كرمز لوحدة الحياة يشير إلى فلسفة الطاوية، وهي ديانة أخرى من آسيا، تقول إنّ قوّة عظمى هي الطاو، تسيل وكأنّها نهر وتربط كل ما تعبره من أحياء، بشر وحيوانات ونباتات، بالكون، وأنّ على الإنسان أن يعيش في حال توازن مع هذا الطاو الكبير لكي يصل إلى السعادة.

- 4 -

سحرت رواية **سيدرتا** القراء في الغرب وخاصة الشباب، لأنّها رسمت لهم منهاج حياة يمكنهم سلوكه. وبلغ هسّه قمّة الأدب في هذه الرواية ذات الصفحات القليلة، ذلك أنّه قال الكثير الكثير بأقلّ عدد من الكلمات والجمل (مائة صفحة مطبوعة). المعلومات والتفاصيل التي نقرأها عن بطل الرواية هي تكثيف مرهف للحضارة الهندية وآلهتها وأساطيرها (وهو ما يحتاج وصفه وشرحه مجلدات). وتُقرأ الرواية كأنّها شعر ينساب في أسلوب أدبي نادر. ورغم أننا ندرك أنّها قصّة عن البوذا فإنّ تفاصيل الرواية هي من خيال وحياكة هسّه، ما يسمح له بالقفز عبر المراحل الزمنية والحقائق التاريخية، وهذا ما تفعله الروايات على أي حال.

ذلك أنّ **سيدرتا** ليست سيرة حياة البوذا التي يمكن أن يقرأها المرء في المراجع الأكاديمية. بل هي تصوّر أدبي خيالي لما يمكن أن يسلكه أي إنسان في طريقه نحو الانعتاق الروحي الكلي.

صدور رواية **سيدرتا** لم يكن حدثاً منعزلاً عن مسيرة الأدب الألماني نحو العالمية Weltliteratur وهي تشبه كثيراً كتاب **النبي** لجبران الذي ظهر بالإنكليزية في الولايات المتحدة في نفس الفترة التي ظهر فيها كتاب هسّه باللغة الألمانية في أوروبا. كما أنّ توجّه هسّه نحو الروحانية الشرقية الهندية والصينية لم يقتصر على تجربة المؤلف الشخصية، بل يمكن أن يُنظر إليه أيضاً ضمن هذه الحركة الثقافية نحو الفكر العالمي التي انطلقت في ألمانيا منذ العام 1750، والتي كان لغوته اليد الطولى في بعثها. كما أنّ هسّه سار في أعماله الروائية في المدرسة الألمانية المعروفة باسم «رواية التنشئة» Bildungsroman وهي مقتبسة عن الأدب الإنكليزي ومقولتها أنّ العمل الروائي يجب أن يهدف إلى تثقيف القارىء وإلى نقل أفكار جديدة إليه يستفيد منها في حياته.

وأثرُ غوته العميق واضح في معظم الأعمال الموسيقية والأدبية والفلسفية والشعرية، وحتى العلمية، التي ظهرت في ألمانيا منذ 1763. حيث ما زال غوته يُلهم الساحة الثقافية في البلدان الناطقة بالألمانية إلى اليوم. لقد ابتكر غوته فكرة الأدب العالمي من خلال انكبابه الشديد على التعمّق في آداب انكلترا وفرنسا وإيطاليا وتراث اليونان وبلاد فارس، ومآثر الصين والهند. وانعكست هذه الاهتمامات على أعمال غونتر غراس، الفائز بجائزة نوبل للآداب في القرن العشرين، ولكن أيضاً على أعمال الفيلسوف الكبير جورج هيغل وعباقرة ألمان من طراز شوبنهاور ونيتشه وكاسيرر وكارل يونغ والنمساوي فتغنستاين، وحتى في بريطانيا في كتابات العالم البيولوجي شارلز داروين.

وبعيداً عن أن تُقرأ رواية **سيدرتا** كأنّها تبجيل وخضوع للفلسفة الشرقية، فهسّه يؤكد فيها على فكرة الفردانية الغربية في أقصى تعابيرها، ثورة الفرد على أبيه أولاً وعلى المجتمع والديانات والتقاليد وعلى كل شيء تقريباً. وهذا يندرج في معظم مقولات الفلسفة الأوروبية التي إنما تريد أن تثبت أولوية الفرد وأنانيته في الجماعة. ولهذا وجدت فيه الثورة الشبابية والهيبية في أوروبا وأميركا تجسيداً لطموحاتها في الثورة على الأهل والمجتمع والنظام في حركة اختصرها المراقبون فيما بعد بأنّها كانت «جيل الأنا» Me-Generation. وهي أفكار لم يعتبرها أحد في حينها أنّها تشذّ عن المسار الثقافي والفكري للمجتمعات الغربية نحو المزيد من التحرّر الفردي وأنه مع الوقت سيكون كل شيء مباحاً (الجنس والمخدرات والمساكنة، الخ). فانطلقت حركة تحرّر جنسي غير مسبوقة في الأدب والسينما والفنون، والميل إلى التعرية الجسدية كتعبير عن تحرير الجسد كجزء من تحرير الروح، وذلك بمناسبة أو بدون مناسبة. أي ليس فقط لغاية الجماع الجنسي بل أيضاً للاستجمام بأشعة الشمس في الحديقة العامة أو للتظاهر من أجل قضيّة عامة أمام البرلمان، أو التجوّل في المنزل أو الشقة بدون ملابس أو حتى النوم بدون ملابس.

ومعظم هذه الأمور تستمرّ إلى اليوم في المجتمع الغربي. ورافقت تلك الفترة طفرة أفلام الجنس وصولاً إلى الـporno الذي يخدش الذوق، فصدر من هذه الأفلام عشرات الآلاف من أواخر الستينات إلى أواخر السبعينات. ثم انحسرت بعد ذلك هذه الموجة إلى مجرّد قبلة أو أقل في معظم الأفلام، بينما استمرّ إنتاج فيلم البورنو لأنّه تجارة مربحة.

- 5 -

مثل هسّه، لم يسلك جبران طريق الدراسة الأكاديمية العالية، ولكنّه ذهب إلى المدرسة في بوسطن وفي مدرسة الحكمة في بيروت حيث تعلّم القراءة والكتابة. ومثل هسّه، تلقّن تعاليم الدين ودروس الإنجيل. فهو وُلد في بشرّي في شمال لبنان عام 1883، وهاجرت عائلته إلى أميركا في 25 حزيران 1895. وإذ حطّت الباخرة في مدينة نيويورك، مكثت العائلة هناك لفترة ثم علمت أنّ ثمّة جالية لبنانية مزدهرة في ضاحية جنوب مدينة بوسطن، فذهبت واستقرّت هناك. وابتداء من 30 أيلول 1895، بدأ جبران يذهب إلى المدرسة الابتدائية في بوسطن. ولأنّه لم يذهب إلى المدرسة أبداً في لبنان، فإنّ الإدارة وضعته في صف تعلّم اللغة الإنكليزية المخصّص لأطفال المهاجرين، على أن يلتحق بالصف الاعتيادي بعد ذلك. وإذ نجح جبران في دروسه ونحا إلى التخصّص في الفن التشكيلي، سافر عام 1908 إلى باريس حيث درس الرسم على يد الفنان الفرنسي أوغست رودان لمدّة عامين. وهناك التقى زميله في دراسة الفن اللبناني يوسف الحويّك الذي أصبح صديقه مدى الحياة. وعاد جبران ليتابع دراسة الفنون الجميلة في بوسطن.

رغم إقامته الطويلة نسبياً في أميركا، إلا أنّ حياة جبران الأولى في لبنان، حتى الثانية عشرة من عمره، لم تبارحه، بل إنّ أولى إبداعاته كانت باللغة العربية. ثم تحوّل إلى الإنكليزية إجمالاً منذ العام 1918[11]، وأصبح عضواً في الرابطة القلمية لشعراء وأدباء المهجر في نيويورك. طُبعت معظم مؤلفات جبران بروحانية مسيحية أولاً ولكن أيضاً بروحانية شرقية، آسيوية المصدر، جراء قراءاته الكثيرة في الديانات الشرقية كالبوذية والهندوسية وغيرها. روحانيته المسيحية أنبثقت من روحه المتمرّدة ضد رجال الدين والتزمّت والتعصب وممارسات الكنائس في لبنان وسورية في تلك الفترة. ورغم أنّ شعره كان كلاسيكياً ولكن تجديده الشعري كان في المضمون الفكري عن الحياة واستعماله لمفردات روحية في جملته. توفي جبران في نيويورك في 10 نيسان 1931، متأثراً بمرض السل ومرض الكبد.

كتاب **النبي** هو أكثر مؤلفات جبران شهرة في لبنان والعالم العربي وفي الولايات المتحدة وأنحاء العالم. إنّه ليس رواية وليس دراسة، بل مجموعة نصوص قصيرة تحاكي لغة الإنجيل،

كل نص من بضعة صفحات ومجموعها 26 نصّاً. ومثل كتاب **سيدرتا** الصغير، أصبح كتاب **النبي** الصغير، مشهوراً في أوساط الثورة الشبابية في الستينات في أميركا وبريطانيا وفرنسا. ومنذ ذلك الوقت لم تتراجع شهرة كتاب جبران وما زالت سائر المكتبات تبيعه وتعرضه. وتُرجم إلى أكثر من عشرين لغة (ويقال إلى أكثر من أربعين). كما صدر ألبوم صوتي هو قراءة **النبي** بصوت الممثل العالمي ريتشارد هاريس مرفقة بالموسيقى الشرقية وضعها التركي عارف مارديني، وصدر ألبوماً عن شركة أتلانتيك عام 1974[12]. حتى الرئيس الأميركي جون كنيدي كان معجباً بجبران، ففي خطاب القسم عام 1961، قال كنيدي دون أن يذكر أنّه يقتبس من جبران: «هل أنت سياسي يسأل ماذا ستقدّم البلاد له؟ أو متحمّس تسأل ماذا تقدر أن تفعل لبلدك؟ إذا كنت من الصنف الأول فإنّك جرثومة تمتص خيرات البلد، وإذا كنت من الصنف الثاني فأنت واحة في صحراء. فلا تسأل ماذا قدّم وطني لي بل اسأل ماذا يمكن أن أقدّمه لوطني»[13]. ورغم الحرب، خصّصت الدولة اللبنانية عام 1983 سلسلة نشاطات للذكرى المئوية الأولى لولادة جبران، وأوكلت مهام اللجنة إلى الدكتور سهيل بشروئي الذي ثابر على دراسة جبران وتخصّص بأعماله إلى درجة أنّه أصبح مسؤولاً عن مركز أبحاث جبران في جامعة ميريلاند في الولايات المتحدة[14].

تبلورت أفكار كتاب جبران، **النبي**، باكراً في حياته، ولكنّه لم يُنجزه ويدفعه للطبع سوى في العام 1923. لقد نجح كتاب **النبي** في العشرينات من القرن العشرين نجاحاً منقطع النظير في الولايات المتحدة، وأتبعه جبران بكتاب مشابه هو **حديقة النبي**، وكان في صدد العمل على كتاب ثالث بنفس الصيغة والمضمون ولكن وافته المنيّة عام 1931. النبي في الكتاب هو «المصطفى المختار» كما أنّ البوذا هو «سيدرتا» في كتاب هسّه. يتهيأ لمغادرة مدينة أورفليس (التي يمكن أن تكون نيويورك حيث أقام جبران معظم حياته) ليعود إلى بلاده الشرقية (وربما إلى لبنان الذي وُلد فيه جبران). هذا الزاهد الذي يهم بمغادرة أورفليس أحب أهلها فتألم لفراقهم بالرغم من شدة لهفته إلى مسقط رأسه. ولما تجمع الناس لوداعه طلبوا منه أن يزودهم بتعاليمه ونصائحه حول الحياة وأحوال الإنسان. هكذا تبدأ فصول الكتاب القصيرة يتناول كل منها موضوعاً مختلفاً.

وفي **النبي** تبدأ «المطْرَة»، وهي أول امرأة آمنت به، بسؤاله عن الحب الذي هو أساس الحياة، والمقرّب بين البشر. وكما أنه يسبب السعادة كذلك يسبب القلق والعذاب. وحديثه عن الحب حمله على التحدث عن الزواج المثالي القائم على المحبة والمساواة وعن الأولاد والعطاء والألم والخير والشر والموت. وتتعاقب النصوص بعناوين: المصطفى، المطرة، الزواج، الأبناء، العطاء، اللذة، الجمال، الحزن والفرح، الألم، الصداقة، الزمان، الدين، البيع والشراء، الخير

والشر، الحرية، القانون، الجريمة والعقاب، الموت، الوداع.

لقد ظهر **النبي** باللغة العربية في عشر ترجمات لأدباء كميخائيل نعيمة ويوسف الخال وثروت عكاشة، وكانت آخر ترجمة عام 2007 هي للشاعر العراقي بولس سركون، المقيم في بيروت منذ 1969. تميّزت ترجمة هذا الأخير بلغتها الشاعرية، حيث يبرز أسلوبه من مقارنة العبارتين التاليتين من **النبي** كما جاءتا في ترجمة سابقة:

غير أنّه ما هبط عن التلة حتى فاجأته كآبة صماء، فقال بقلبه: كيف أنصرف من هذه المدينة بسلام، وأسير بالبحر عن غير كآبة؟ كلا! إنني لن أبرح هذه الأرض حتى تسيل الدماء من جراح روحي.

فإن الصوت لا يستطيع أن يحمل اللسان والشفتين اللواتي تسلّحن بجناحيه، ولذلك فهو وحده يخترق حجب الفضاء. أجل، والنسر يا صاح لا يحمل عشه بل يطير وحده محلقاً في عنان السماء.

وفي ترجمة بولس سركون تصبح العبارتان كالتالي:

لكنه، بينما كان يهبط من التَّلّة، غلبته نوبَةٌ من الحزن، ففكر في قلبه: كيف يمكنني أن أُغادر بسلام دون أن أحزن؟ كلا، ليس بدون جُرح ينغُر في الروح سأتركُ هذه المدينة.

الصوتُ لا يقدر أن يحمل معه اللسانَ، والشفاهَ التي منَحتهُ الأجنحة. عليه وحده أن يتقصّى الأثير. ووحيداً، من دون عشّه، سيطير النسرُ تلقاءَ الشمس.

ومن كتاب **النبي** بهذه الترجمة الجديدة لسركون نقرأ:

ها هي سفينتك قد جاءت، وينبغي لك الذهاب..لكننا نطلب منك، قبل أن تغادرنا، أن تخاطبنا، وأن تعطينا شيئاً من حقيقتك. لكي نعطيها نحن بدورنا لأولادنا، وهم، بدورهم، لأولادهم، وهكذا لن تمّحي.

فأجاب المصطفى وقال:

يا أهل أورفَليس، عمّ يمكنني أن أتكلّم سوى عن ذاك الذي تختلج به نفوسكم في هذه اللحظة بالذات؟

آنذاك، قالت المِطرة: ألا فلتكلّمنا عن الحب.

بصوت عظيم قال: عندما يومئ إليكم الحبّ اتبعوه، حتى لو كانت طرقاته وعرة وشائكة. وإذا ما طواكم بأجنحته فاخضعوا له، رغم أن السيف الخبيء بين براثنه قد يجرحُكم. وعندما يكلّمكم، صدّقوه، رغم أن صوته قد يحطّم أحلامكم كما تفتك ريح الشمال بالحديقة. ولا تفكّر أنك تستطيع أن توجه الحب في مساره، فالحب، إن وجدك جديراً به، هو الذي يوجّه مسارك. ليست للحب رغبة أخرى غير أن يحقّق ذاته.

وقالت امرأة تضم وليداً إلى صدرها: حدّثنا عن الأطفال. فقال: أطفالكم ليسوا أطفالاً لكم. إنهم أبناء الحياة وبناتها في اشتياقها إلى ذاتها. ومن خلالكم يأتون، لكنهم ليسوا منكم، ورغم أنّهم معكم فهم لا ينتمون إليكم. يمكن لكم أن تمنحوهم محبّتكم لكن ليس أفكاركم، فلهم أفكارهم

هم أيضاً. يمكن لكم أن تقدّموا مأوى لأجسادهم، لا لأرواحهم، لأن أرواحهم تسكن في بيت الغد، ذلك الذي لا تستطيعون زيارته، حتى ولو في الحلم. يمكنكم أن تجاهدوا لتصيروا مثلهم، لكن لا تحاولوا أن تجعلوهم مثلكم. لأن الحياة لا تمشي إلى الوراء، ولا تتلكأ بصحبة الأمس. أنتم الأقواس التي منها يُطلَقُ أطفالكم على شكل سهام حية.

حامل القوس يرى الهدف على درب اللانهائي، ويُحنيكم بجبروته لتنطلق سهامه بأشد سرعة إلى أبعد ما يكون.

دعوا انحناءكم في يد القوّاس يتمّ بغبطة؛ فهو وإن كان يعشق السهم في طيرانه، يحب أيضاً أن تكون القوس ثابتة في يده.

ثم قالت امرأة: حدثنا عن الفرح والحزن. فأجاب: فرحكم هو حزنكم مجرداً من القناع. ونفس البئر التي كانت ترتفع منها ضحكاتكم، كانت مليئة بدموعكم في أكثر الأحيان. عندما تحس بالفرح، أنظر عميقاً في قلبك، وسوف تجد أن ما أعطاك حزناً في السابق، وحده الذي يعطيك الفرح الآن. عندما تشعر بالحزن، تطلع ثانية في قلبك، وسوف ترى أنك في الحقيقة تبكي من أجل ذاك الذي كان بهجة لك. البعض منكم يقول: «الفرح أعظم من الحزن». ويقول آخرون: «كلا، بل الحزن هو الأعظم». لكنني أنا أقول لكم، لا يمكن الفصل بينهما. معاً يأتيان، وحينما يجالسك واحد منهما بمفرده على الطاولة، تذكر، أن الثاني ينام في سريرك.

وعن العطاء يقول: وهل الخوف من الحاجة إلا الحاجة ذاتها؟ أليست خشْيَةُ الظَمأ، وبئرك ملأى، هو العطش لا تُروى له غلَّة؟ جميلٌ أنْ تُعطيَ من يسألك، وأجملُ منه أنَ تُعطي من لا يَسألك وقد أدركْتَ عَوَزَه ؛

ما أكثر ما تَقُول: لَتَصْبُوَنَّ نَفسي إلى العطاء، ولكن لا أُعطي إلا من يستحق ليس ذلك قول الأشجار في بُستانك، ولا القُطعان في مرعاك إنها تُعطي لتحيا ؛ لأن الامتناع عن العطاء سبيل الفَناء فالحق أنَّ الحياة هي التي تُعطي الحياة، ولستَ أنت.

ويقول عن العمل: ولَعَمري إنَّ الحياة ظلامٌ إلا إذا صاحبها الحافز، وكُلُّ حافز ضرير إلا إذا اقترَنَ بالمَعرفَة، وكُلُّ معرفة هباء، إلا إذا رافقها العمل، وكل عَمَلٍ خَواء، إلا إذا امتزج بالحُبِّ، فإذا امتزَجَ عَمَلُكَ بالحُبِّ فَقَد وصَلْتَ نَفسَكَ بنفسِك، وبالناسِ وبالله. وما يكون العمل الممزوج بالحُبِّ ؟ هُو أن تَنْسِجَ الثوب بخيوطٍ مَسْلولةٍ من قلبك، كما لو كان هذا الثَّوب سيرتديه من تُحِب، هو أن تبني داراً والمَحَبَّة رائدكَ، كما لو كانت هذه الدَّار ستضُمُّ مَنْ تُحِبُّ.

هو أن تنثُرَ البُذورَ في حنانٍ وتَجْمع حَصادَكَ مُبْتَهجاً، كما لو كانت الثِمارُ سيأكُلها مَنْ تُحِب، وإذا أنتَ عَصَرْتَ الكَرْمَ مُتبَرِّماً، فَسَوفَ يتقطّرُ تَبَرُّمُكَ في الخمر سُماً.

وعن الصداقة يقول: إن صديقك هو كفاية حاجاتك هو حقلك الذي تزرعه بالمحبة وتحصده بالشكر. وإن فارقت صديقك فلا تحزن على فراقه، لأن ما تتعشّقه فيه، أكثر من كل شيء سواه، قد يكون في حين غيابه أوضح في عيني محبتك منه في حين حضوره. لأن الجبل يبدو لمن ينظر إليه من السهل أكثر وضوحا مما يظهر لمن يتسلقه. ولا يكن لكم في الصداقة من غاية ترجونها

غير أن تزيدوا في عمق نفوسكم. وليكن أفضل ما عندك لصديقك.فإن كان يجدر به أن يعرف جزر حياتك.. فالأجدر بك أيضا أن تظهر له مدها. وليكن ملاك الأفراح واللذات المتبادلة مرفرفا فوق حلاوة الصداقة. لأن القلب يجد صباحه في الندى العالق بالأشياء الصغيرة، فينتعش ويستعيد قوته[15].

في العام 1903، في العشرين من عمره، أخذ جبران يتعمّق في قراءاته ويحدّد في مخيلته أفكاراً عاشت وعمل على صياغتها في السنين التالية وكانت هي نواة كتاب **النبي**. إذ استغرق مشروع كتابة **النبي** عشرين عاماً كان خلالها جبران يفكّر في نصوص عدّة هي خلاصة استنتاجاته عن الأسئلة التي يطرحها الفلاسفة والشعراء. وليس من المؤكد متى قرّر جبران أن يكتب كل هذا ولكن الأكيد أنّه بدأ يفكّر في عنوان له منذ 1915 وبدّل العنوان أربع مرّات ثم شرع في وضع النص النهائي في العام 1918 وأنجزه عام 1922 ليصدر عن إحدى كبريات دور النشر الأميركية، الفرد كنوبف Alfred Knopf. كتب جبران عام 1919: «وكأنني كنتُ أفكّر في وضع هذا الكتاب لمدّة ألف عام ولكني حتى العام الماضي لم أدوّن صفحة واحدة منه على الورق. هذا الكتاب يمثّل ولادتي الثانية.. كل كياني وضعته في كتاب **النبي**». وفي عام 1931، قبل وفاته بفترة، كتب جبران: «شغل هذا الكتاب الصغير كل حياتي. كنتُ أريد أن أتأكد بشكل مطلق من أن كل كلمة كانت حقاً أفضل ما أستطيع تقديمه». وقد تحقق ذلك، فقد بيع من هذا الكتاب في الولايات المتحدة وحدها تسعة ملايين نسخة.

هيكلية كتاب **النبي** تُقرأ وكأنّها نص مقدّس، ولذلك فهو يُصنّف ككتاب ديني ويوضع في قسم الديانات في مكتبات أميركا وكندا وأوروبا. وهو في هيكليته ومضمونه ولغته يشبه الإنجيل وأسفار العهد القديم. فيه النثر والأمثلة عملاً بأسلوب المسيح في الإنجيل وهو مليء بالتصويرات المعبّرة. فقراتُه تبدأ هكذا: «الحق أقول لكم»، «يقولون... ولكني أقول لكم»، . إلخ. بأسلوب فيه من سلطان الكلام ونهائيته وكأنّ المسيح يتكلم.

لم يخرج جبران وهسّه بكتابيهما من فراغ كما ذكرنا. ففي المستوى الأول، تابع هسّه التقليد الألماني القديم في عالمية الأدب، وفي المستوى الثاني تشرّب كل من هسّه وجبران روحانية الشرق من الهند والصين. ولقد زرتُ متحف جبران في بشرّي حيث حاجيات جبران الخاصة وفي إحدى الغرف رأيت مكتبة فيها كتب جبران العتيقة التي طالعها في حياته ومن ضمنها عدد كبير من الكتب عن الفلسفات والديانات الهندية والصينية. أما على المستوى الثالث والأكثر مباشرة فهو تأثّر هسّه وجبران بالفيلسوف الألماني فردريش نيتشه وخاصة كتاب هذا الأخير **هكذا تكلّم زرادشت**. هذه التأثيرات النيتشيّة واضحة في معظم ما كتبه جبران وليس فقط في **النبي**. اتخذَت أفكار جبران حول مضمون **النبي** وفقراته وفصوله شكلاً مؤكداً وواثقاً

بعدما قرأ **هكذا تكلّم زرادشت** عام 1911. وكتب جبران عام 1913 وهو في سن الثلاثين: «نيتشه أخذ أقواله من روحي. جنى فاكهته من نفس الشجرة التي جذبتني»[16].

* يحكي كتاب **هكذا تكلّم زرادشت** قصّة ناسك عاش منعزلاً في الجبال لمدّة عشر سنوات ثم يتهيّأ للعودة إلى البلاد التي أتى منها ليشارك زبدة تأملاته وأفكاره مع الشعب. وليست مصادفة أن يختار نيتشه اسم زرادشت، فهو نبي شرقي من بلاد فارس انتشرت تعاليمه لعدّة قرون وسادت في الهضبة الإيرانية وأفغانستان وحتى شمال الهند وعرفها العرب باسم المجوسية Magos.
* أما في **النبي**، فبطل جبران هو المصطفى (وهذا أحد أسماء الرسول العربي محمد) ولقبه المختار، الذي يمضي أيضاً 12 عاماً في مدينة أورفليس، وهي ليست موطنه. ثم يستعد للعودة إلى بلاده، فينحدر من التلال ويحيط به الناس قبل الرحيل ويشاركهم زبدة حكمته.
* وثالثاً، يغادر بطل هسّه، سيدرتا، قريته ويذهب في بلاد الشرق بحثاً عن الحكمة والحياة الروحية ويسلك مراحل لا تختلف عمّا يمرّ في كتابي **هكذا تكلّم زرادشت والنبي**.

كتب المصري ثروت عكاشة، أحد مترجمي **النبي** إلى العربية: «إذا كان جبران قد حاكى في كتابه **النبي** نيتشه في كتابه **هكذا تكلّم زردشت**، فقد حاكاه في الشكل لا في المضمون. فكما اتخذ نيتشه من زرادشت وسيلة لإذاعة آرائه، كذلك اتخذ جبران من «المصطفى» في **النبي** وسيلةً للتعبير عن أفكاره واتجاهاته. وكما أجرى نيتشه على لسان زرادشت حِكَماً وأمثالاً، كذلك أجرى جبران على لسان المصطفى سلسلة من العظات»[17].

و**النبي** منذ ظهوره باللغة العربية وحتى اليوم يعتبر من أشهر الكتب العربية على الإطلاق، تركت أفكاره أثراً عميقاً في القراء والأدباء العرب، وأُعتبر **النبي** في لغته بداية عصر القصيدة النثرية عند العرب، عكست جيل الخمسينات والستينات. ولم تكن صدفة أن تصدر ترجمة سركون بولس عن دار الجمل في مدينة كولن في ألمانيا، ذلك أنّ تلك الدار عمدت إلى نشر الثقافة الألمانية باللغة العربية، بالتعاون مع دار نشر مهمة في برلين، Verlag Hans Schiler إضافة إلى نشر أعمال كتّاب وشعراء عرب[18]. وكان سركون شغوفاً بنصوص جبران وأفكاره، تماماً كشغفه بنصوص الألماني نيتشه وأفكاره، والعلاقة بين جبران ونيتشه كانت دوماً محط اهتمام سركون بولس.

المواضيع التي طرحتها الأعمال الثلاثة، **النبي وسيدرتا وهكذا تكلّم زرادشت**، متشابهة: الزواج والأطفال والصداقة والعطاء والحرية والجريمة والموت، الخ. وثمّة تشابه حتى في التصوير والعرض. ولكن شخصية المؤلف تطغى في الأعمال الثلاثة وهذا ما يميّزها عن

بعضها البعض. ففي حين كان كتاب نيتشه فلسفياً تحليلياً تملؤه الرمزية بأسلوب أدبي رفيع طبع نيتشه، كان كتاب جبران روحانياً هائماً في السماء، بسيطاً يعكس نكهة لبنانية مشرقية عربية بامتياز. وفي حين يُعلن نيتشه أنّ الله كما عرفته أوروبا قد مات (والذي مثّلته هيمنة الكنيسة على البشر) وأنّ «السوبرمان» (الإنسان العالي) قد ظهر، فإنّ جبران يعلن أنّ كل شيء هو «في قلب الله»، في عودة مؤثرة إلى روح الشرق. وفي حين تحتّل مواضيع الاجتماع السياسي قسماً كبيراً من كتاب نيتشه، نجد هذا الأمر غائباً من كتابي هسّه وجبران.

قراءة **النبي** و**سيدرتا** تظهر لنا أنّ المؤلفين قد ندّدا بعالم السلطة والمال في نصوص متعاقبة من الحواريات والتأملات في حال البشر.

وإذا كان نيتشه هو السابق لهسّه وجبران، فإنّه كان أكثر وضوحاً في تعريف ماهية كتابه، إذ زفَّ خبر فراغه من كتابة **هكذا تكلّم زرادشت** إلى ناشره في 13 شباط 1883 هكذا: «حضرة السيد الناشر المحترم: إنّ لدي خبراً جميلاً أزفّه إليك. لقد قمت بخطوة حاسمة. يتعلّق الأمر بمؤلف بعنوان **هكذا تكلّم زرادشت**.. مقطوعة شعرية أو إنجيل خامس[19] أو أي شيء آخر لا يوجد له اسم بعد. إنّه أكثر مؤلفاتي جرأة».

وفي 20 نيسان 1883 كتب إلى صديقته مالفيلدا فون مايزنبرغ عن كتابه الجديد التالي: «إنّها قصّة رائعة. لقد تحدّيت كل الديانات ووضعتُ كتاباً مقدّساً جديداً»[20]. وذكر علي مصباح، مترجم كتاب نيتشه، أنّ مثقفين ألمان كانوا يعجبون أنّه بصدد ترجمة نيتشه إلى العربية، ولكنّه كان يجيبهم بأنّ نيتشه كتب بلغة شرقية هي لغة الأناجيل ولها قرابة كبيرة مع لغة المتصوّفة العرب[21]. ويظهر تصوف نيتشه في هذه السطور:

أجلْ! إنّي لا أعلمُ مَنْ أنا ومنْ أين نشأتُ

أنا كاللهيب النّهم،

احترق، وآكل نَفسي

نورٌ: كلُّ ما أُمسكُهُ،

ورَمادٌ: كلُّ ما أتركُه

أجلْ! إنّي لهيب حقّاً.

سار جبران وهسّه في نسق نيتشه حيث كان أسلوب هذا الأخير واضحاً بنكهة وأسلوب الإنجيل من خلال العبارة والنبرة وطريقة المخاطبة واعتماد الصور الإنجيلية النمطية والكلام باستعارات وأمثال، وكذلك البناء الذي يعتمد تقطيع النص إلى أبيات أو ما يمكن أن نسمّيه آيات.. غير موزونة ولا مقفّاة»[22].

ويبدأ نيتشه كتاب **هكذا تكلّم زرادشت** هكذا:

لمّا بلغ زرادشت سنّ الثلاثين غادر موطنه وبحيرة موطنه ومضى إلى الجبل. هناك استطاع أن ينعم بعقله وبوحدته. ولعشر سنوات لم يعرف كللاً. ولكنّ قلبه تغيّر فجأة - ذات صباح نهض ساعة الشروق، ثم وقف قبالة الشمس وخاطبها...

عندما دخل زرادشت أوّل مدينة واقعة على طرف الغابة وجد شعباً متجمّعاً هناك في ساحة السوق. وكان قد أعلن بينهم عن قدوم بهلواني هناك. وهكذا تكلّم زرادشت مخاطباً ذلك الشعب: «إنني أعلّمكم الإنسان الأعلى. الإنسان شيء لا بدّ من تجاوزه فما الذي فعلتم كي لا تتجاوزوه؟»[23].

(سن الثلاثين هي سن يسوع عند بدء كرّازته، حسب **إنجيل لوقا**، الإصحاح الثالث، 23: «ولما ابتدأ يسوع كان له نحو ثلاثين سنة...»).

***

ثمّة ثلاثة أمور تتضح لنا من هذا الفصل:

* عالمية الثقافة ومناهلها المتشعّبة حول العالم، وهذا لا ينفي النكهة المحليّة لكل أديب بلغته وأسلوبه وتجربته.
* أهمية الروحانية المشرقية المتجسّدة في الحضارة الآسيوية في الصين والهند، وأثر هذه الروحانية في إبداعات الجو الثقافي في بيروت. بحيث يتعذّر التقليل من أهمية الدائرة الآسيوية في قولبة وجدان المثقفين اللبنانيين والعرب.
* هذه الأعمال، على عتقها، ما زالت كالخميرة تزداد قيمتها الأدبية مع كل جيل، فتصيبها صفة الخلود.

ولكن هذا كان كل شيء.

لقد وضعت الموجة الأولى من النهضة الثقافية العربية المعاصرة منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى الثلاثينات من القرن العشرين، مسار اللغة الجميلة والعبارة الحديثة كما أشرنا في بداية الفصل، وبعد ذلك سينتظر المشرق موجة جديدة من الأدب والفن الملتزم ابتداءً من أواخر الأربعينات. وليس المقصود أنّ جبران لم يكن «ملتزماً» بل إنّ كتاباته اليوم ما تزال توحي بثوريته المتقدّمة وكأنّه كان يكتب للعام 2010 وليس للعام 1910. ولكن الالتزام تعمّق في خمسينات القرن العشرين إلى درجة أنّ الغيبيات والروحانيات لم تصمد طويلاً أمام التحديات العصرية، الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية، التي فرضت نفسها على النتاج الثقافي اللبناني والعربي، وحتى لو بقي البعض، كميخائيل نعيمة، مخلصاً للإطار الذي وضعه جبران فيما كتبه.

وقبل أن نعود إلى موضوع تحوّل النهضة من إطار الجمالية والرومنطيقية إلى الالتزام

الاجتماعي والواقعية، نخصّص الفصل التالي للقالب النظري للمثقف كما حدّده المفكّران الفلسطينيان هشام شرابي عام 1970 وإدوارد سعيد عام 1993.

هوامش الفصل الأول

(1) Hermann, Hesse, *The Journey to the East*, 1932.

(2) سمير قصير، **تاريخ بيروت**، نقلته عن الفرنسية ماري طوق غوش، دار النهار، 2007. صدر في باريس عن دار فايار عام 2003.

(3) كمال ديب، **أمراء الحرب وتجار الهيكل**: رجال السلطة والمال، بيروت، دار النهار، 2007. كمال ديب، **هذا الجسر العتيق: سقوط لبنان المسيحي** 1920–2020؟، بيروت، دار النهار، 2008.

(4) من مؤلفات كمال جنبلاط الفكرية والأدبية والشعرية صدر عن دار النهار **سعادة الروح** (2002) وهو ترجمة جديدة لفيصل الأطرش لكتاب جنبلاط **السلام أناندا**. وصدر لكمال جنبلاط عن الدار التقدمية: **فلسفة العقل المتخطي فلسفة التغيير، الجدليات** (2003)، **وجه الحبيب** (2002)، **المشاركة بين العلم الحديث والحكمة القديمة** (2001)، **أدب الحياة** (2000)، **الإنسان والحضارة** (2007)، **الحياة الخالدة** (2006)، **الفلسفة واليوغا في بلاد الحكماء** (2005)، **بين جوهر الإبداع ووحدة التحقق** (2005)، **السلام أناندا** (1987)، **فرح** (1987)، **الحياة والنور** (1987).

(5) اعتمدنا في بحثنا عن هسّه ورواية **سيدرتا** على المراجع التالية، وادرجنا مصادر إضافية لمن يرغب في الاستزادة عن هرمان هسّه:

- Hermann Hesse, *Siddhartha, An Indian tale*, New York, Bantam Books, 1981.
- Hermann Hesse (autobiography), *Nobelprize.org*. retrieved on 16 July 2007.
- Boulby, Mark. *Hermann Hesse: His Mind and Art*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1967.
- Casebeer, Evan. *Hermann Hesse*. New York: Warner Paperback, 1972.
- Mileck, Joseph. *Hermann Hesse and His Critics: The Criticism and Bibliography of Half a Century*. New York: AMS Press, 1966.
- Sorrell, Walter. *Hermann Hesse: The Man who Sought and Found Himself*. London: Oswald Wolff, 1974.
- Stelzig, Eugene. *Hermann Hesse's Fictions of the Self: Autobiography and the Confessional Imagination*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988.
- Ziolkowski, Theodore, ed. Hesse: *A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1973.
- ———, ed. *Hermann Hesse: Autobiographical Writings*. New York: Farrar, Strauss, and Giroux, 1972.
- *Siddhartha* , Reviewed at: *The Open Critic*.
- *Mein Onkel Hermann: Erinnerungen an Alt-Estland* by Monika Hunnius (1921);

- *Herman Hesse* by Hugo Ball (1947);
- *The Novels of Hermann Hesse* by T. Ziolkowski (1965);
- *Hermann Hesse* by F. Baumer (1969);
- *Hermann Hesse, His Mind and Art* by M. Boulby (1967);
- *C.G. Jung and Hermann Hesse* by M. Serrano (1971);
- *An Outline of the Works of Hermann Hesse* by R. Farquharson (1973);
- *Hesse* by T.J. Ziolkowski (1973);
- *Hermann Hesse: A Collection of Criticism*, ed. by J. Liebmann (1977);
- *Hermann Hesse: Biography and Bibliography* by J. Mileck (1977);
- *Hermann Hesse: Life and Art* by Joseph Milek (1981);
- *Hermann Hesse's Das Glasperlenspiel: A Concealed Defense of the Mother World* by Edmund Remys (1983);
- *The Hero's Quest for the Self* by D.G. Richards (1987);
- *Hermann Hesse's Fictions of the Self* by E.L. Satelzig (1988),
- *Reflection and Action* by James N. Hardin (1991).

(6) *A winner of the Nobel Prize for Literature:Hermann Hesse*, by Paul A. Schons, Originally published by the Germanic American Institute in August, 2000.

(7) *The Outsider*, 1956.

(8) Hesse's novel Demian was based on Carl Jung's theories of individuation.

(9) New Directions hardcover published in October 1951; New Directions paperback edition published in July 1957; New Directions clothbound edition published in September 1964; Bantam edition published in July 1971.

(10) هذه العلاقة بين الأب والإبن هي بالضبط ما ركّز عليه الجيل الجديد في الغرب في أواخر الستينات، ليس للثورة على الأهل فحسب بل للثورة على النظام السياسي البطريركي الحاكم في أوروبا وأميركا.

(11) *The Prophet* (1923); *Sand and Foam* (1926); *The Son of Man* (1928); *The Earth Gods* (1929); *The Wanderer* (1932); *The Garden of The Prophet* (1933); *Beloved Prophet, The love letters of Kahlil Gibran and Mary Haskell, and her private journal* (1972, edited by Virginia Hilu); *The Sea*; Gibran, Khalil. Khalil Gibran: His Life and Works.

(12) Arif Mardin, The Prophet / Kahlil Gibran: A Musical Interpretation featuring Richard Harris., New York, Atlantic Records, 1974.

(13) Gibran, Kahlil, "The New Frontier", 1925.

(14) Bushrui, Suheil, *Khalil Gibran: A Spiritual Treasury*, Oxford, Oneworld Publications, 2008; Suheil Bushrui, *The Essential Gibran*, Oxford, Oneworld Publications, 2007.

(15) هذه الفقرات من ترجمة الشاعر العراقي بولس سركون (1944 – 2007)، نشرتها بعد وفاته دار الجمل في ألمانيا: جبران خليل جبران، **النبي**، ترجمة بولس سركون، كولونيا، دار الجمل، 2008.

(16) Waterfield, Robin, *Prophet: The Life And Times Of Kahlil Gibran*, New York, Griffin Edition, 2000, p. 186-188.

(17) «نبي جبران: هكذا تكلّم سركون»، حسين السكاف، **الأخبار**، 1 آب 2008.

(18) نشرت هذه الدار ترجمة جديدة لكتاب نيتشه عام 2007: فريدريش نيتشه، **هكذا تكلّم زرادشت: كتاب للجميع**

وليس لأحد، ترجمة علي مصباح، كولن، منشورات الجمل، 2007.

(19) الأناجيل الأربعة هي من متّى ومرقص ولوقا ويوحنا، وكلمة إنجيل يونانية وتعني «البشارة السارة».

(20) فريدريش نيتشه، **هكذا تكلّم زرادشت**، ص 15-14.

(21) نفس المصدر، ص 13.

(22) نفس المصدر، ص 15.

(23) نفس المصدر، ص 35 و40.

الفصل الثاني

هشام شرابي وإدوارد سعيد

(...) بحقّ كل ما هو مضيء فيك وقويّ وحسن يا زرادشت! أبصق على مدينة التجّار هذه وانصرف عنها من حيث أتيت!

أبصق على المدينة العظمى، المستنقع الذي تتخمّر داخله كل الحثالة مجتمعة!

أبصق على مدينة الأرواح المنسحقة والصدور الضيقة والعيون الشرهة والأصابع الدّبقة!

على مدينة الفضوليين والوقحين والكتّاب الناعقين والمتأججين بغُلمة الأطماع والطموحات.

فريدريش نيتشه

هكذا تكلّم زرادشت

- 1 -

كان العرب القدماء في الجزيرة يتمتّعون بخمس معارف أصبح اسمها في التراث «علوم الأعراب في عصور الجاهلية». وهذه المعارف هي:

* «القيافة»، في ما يحتاجه المسافر في تقفّي الأثر ومعرفة جغرافية الصحارى والبوادي.
* و«العرافة» في ما يحتاجه المرء من معرفة الغيب والمجهول.
* و«الفراسة»، في ما يمكّن المرء من التفرّس في الوجه ومعرفة المكنون.
* و«الكي»، في ما يحتاجه المرء من علاج سبق عصر الطب عند العرب، فكل علّة جسدية أو مرض خبيث كانت النار علاجه الأول (من كي الحرق أو اللسعة أو مداواة النزلات الصدرية بكبسات النار).
* وأخيراً، «كيد النساء»، فيما تحتاجه الأنثى في ذلك الزمن للذود عن نفسها تجاه الرجل

المتفوّق جسدياً والمهيمن اجتماعياً واقتصادياً في عصر كان وأد الأنثى الرضيعة قيد الممارسة.

هذه المعارف البدائية في الفطرة العربية تطورّت في عصر العرب الذهبي في بغداد ودمشق والقاهرة والأندلس. فالقيافة أصبحت علوم الجغرافية والهندسة، والعرافة أضحت مدارس فلسفية وكلامية وفقهية، والفراسة أصبحت علوماً إنسانية كانت أساس علم النفس، والكي كان أساس طب العرب الذي تعلّمته أوروبا عبر الأندلس وابن سينا، وكيد النساء أدّى إلى الإبداع الفني والإيروسية حسب نظريات فرويد (وهذا حديث آخر). لم يكن التطوّر ممكناً لو لم تمتزج الفطرة العربية والعقيدة الدينية مع حضارتي الفرس والإغريق. وأصبح هذا المزيج من الحضارات من علوم الأقدمين وإبداع المجدّدين أساس كل ما أعطاه العرب للعالم من فكر وعلوم من القرن السابع الميلادي حتى القرن الخامس عشر. إذ كان العرب والأمبراطورية الإسلامية منطلق العلوم والمعارف للعالم كلّه.

في بداية القرن الحادي والعشرين أصبحت المنطقة العربية هامشية على كافة الأصعدة الاقتصادية والعسكرية والفكرية والإبداعية. وباتت مراكز الأبحاث والعلوم والقوة في أميركا واليابان والصين وفرنسا وألمانيا وروسيا. لم يعد ثمّة فكر عربيّ ينتقل إلى الواقع المعاش وبات الشاعر أدونيس يقول إنّ العرب حضارة قد زالت، ويعزّي الشاعر نزار قباني بموت العرب. أمّا الفكر الذي ظهر في أواسط القرن العشرين فهو لم يصل إلى مرحلة التطبيق (الوحدة العربية، تحرير فلسطين، التطوّر التقني، تحرير الإنسان العربي، بناء «الاشتراكية» العربية، الدولة العلمانية الديمقراطية، إلخ). وفي المقابل، حقّقت الثورات الفرنسية والأميركية والروسية والصينية ذواتها ووصل المجتمع الغربي إلى أهدافه – أو إلى معظمها – من خلال سلسلة الأفكار التي وضعها مفكرّوه وأنبياؤه الجدد (جان جاك روسو وآدم سميث وكارل ماركس وجان ستيوارت ميل وجون لوك وهيغل وسيغموند فرويد وألبرت أينشتاين وآخرون).

قبل 40 عاماً كتب هشام شرابي، المفكّر الفلسطيني المقيم في أميركا، بحثاً عنوانه **المثقفون العرب والغرب**[1]. ومن خلاصات هذا البحث أن شرابي ميّز بين مثقف عربي مسلم ومثقف عربي مسيحي. وأنّ الأول أسير التحريم، لا ينفصل عن الموروث الديني والمقدّس مهما بلغت درجة ثقافته وانفتاحه على الغرب. فيما الثاني، المثقف المسيحي، يمتص الثقافة الغربية ويتبنّاها ويبدع فيها كأنّها ثقافته، ولا خفر عنده في نبش الموروث الديني. وبعد شرابي، تابع إدوارد سعيد، مفكّر فلسطيني آخر مقيم في أميركا، نفس الخطوط العريضة التي بدأها شرابي، في بحثٍ أختير له عنوان بالعربية هو **صور المثقّف**[2]، وفيه شروط المثقّف وقول الحق في وجه السلطة، نشره عام 1994.

إدوارد سعيد من نيويورك، وضع بالإنكليزية كتباً موجّهة أساساً إلى المجتمع الأميركي، ينتقد فيها نظرة الغرب إلى الشرق وإلى دول العالم الثالث. قال إنّ ثلاثة من كتبه هي رسالة ثلاثية إلى الرأي العام الغربي: **الاستشراق، نظرة الإعلام الغربي إلى الإسلام، والمسألة الفلسطينية**. ترك إدوارد سعيد كمثقّف أميركي أثراً هاماً في النفس الأميركية وفي المتخيّل الناطق بالإنكليزية تحديداً. ولقد جرت محاولات جادة داخل الولايات المتحدة من جانب أنصار التيار المحافظ الجديد للحدّ من نفوذ إدوارد سعيد في دُور الأبحاث والجامعات في الولايات المتحدة، أثناء حياته وبعد وفاته. ولكن الفكر الحي لا يموت. وما جرى بمناسبة وفاته في 25 أيلول 2003 في بيروت والقاهرة ودمشق وعمّان وغيرها من مدن العرب هو احتفال بأصل إدوارد سعيد العربي المقدسي وليس بأفكاره.

نادى إدوارد سعيد بدولة علمانية في فلسطين تضم العرب واليهود وخاطب الوجدان اليهودي، وقال إنّ الفكر الغربي مشوّه بنظرة إمبريالية إلى شعوب العالم الثالث وإنّ العالم العربي يشكو من غياب مؤسسات أبحاث تعنى بالدراسات الأميركية وإنّ الغرب أرسل الرحّالة إلى بلاد العرب منذ قرون، وترك هؤلاء الرحّالة عشرات المجلدّات. ولم يُسمع عن رحالة عربي قصد دول الغرب في القرون الغابرة قبل رفاعة الطهطاوي الذي ذهب إلى باريس (وذلك بعد انفتاح محمد علي الألباني حاكم مصر، المعروف بالكبير، على فرنسا في القرن التاسع عشر). وقد يحترمون إدوارد سعيد في العالم العربي ولكنّهم لا يأخذون بأفكاره.

يا ترى ما هي ملامح شعبية أفكار إدوارد سعيد في العالم العربي؟ ولو سلّمنا جدلاً أنّ فكره أثّر في الصفوة أو النخبة من العرب ولم «ينحدر» للتمتع بالشعبية (كما فعل لينين بفكر ماركس في التطبيق وكيف شوّه هتلر فكر غوته ونيتشه)، فهل ينتمي إدوارد سعيد إلى مدرسة بعينها وهل هناك من يتبنّى أفكاره ويدافع عنها بقوة واقتناع في المجتمعات العربية؟

في أميركا، ترك إدوارد سعيد أثراً ممتازاً حيث بيعت كتبه بعشرات الألوف. أيكفي أن نذكر أنّ كتاب فيليب حتي **تاريخ لبنان**[3] الذي نشر باللغة الإنكليزية عام 1956 قد التهمه القارىء الأميركي وصدرت منه عدّة طبعات خلال فترة وجيزة؟ كتَبَ حتّي في مقدمة الطبعة العربية بتواضع: «ولعلّ القارىء يطيب له أن يعلم أن الطبعة الإنكليزية الأولى من هذا الكتاب بإشراف مكملان في لندن وسانت مارتن في نيويورك نفدت قبل الطبعة العربية بكثير رغم أن عدد نسخها يفوق عدد نسخ الطبعة العربية الأولى». أمّا كتاب **النبي** لجبران خليل جبران ورغم شهرته العربية والعالمية فقد كُتب أوّلاً بالإنكليزية ويعتبره الشعب الأميركي جزءاً من تراثه، ويقرأ الأميركيون مقاطع منه في الأعراس والمناسبات العائلية. في لبنان يتمّ الاحتفال بجبران ولكن تُهمل أفكاره على المستوى التطبيقي (لجبران مواقف تجاه الإكليروس والإقطاع

وتجاه العلاقات الإجتماعية البالية).

كتَبَ إدوارد سعيد كثيراً عن أمور هي في صلب التيار الفكري الغربي مثل مؤلفاته المتعددة عن الأديب البريطاني من أصل بولندي جوزيف كونراد، وفي الأدب الإنكليزي المقارن والموسيقى الكلاسيكية الغربية. وكان وعيه الاجتماعي شديد الصلة بما رآه من أمبريالية ثقافية في الغرب ومن سوء فهم أميركي للقضية الفلسطينية. ومن الواضح أنّ كتابه عن المسألة الفلسطينية هو تمهيدي يقصد من خلاله مخاطبة الجهل الأميركي المعادي للفلسطينيين. ولا يعقل أن يكون هذا الكتاب المبسّط موجّهاً للقارىء العربي الذي تتوفّر أمامه آلاف الكتب المفصلّة عن هذه القضية منها منشورات لا تحصى عن مؤسسة الأبحاث الفلسطينية. كأميركي، إدوارد سعيد اشتغل على القضية الفلسطينية كما فعل زميله أستاذ الألسنية الجامعي، اليهودي، نعوم تشومسكي من جامعة ماساتشوستس. وتشومسكي هو بين أفضل من كتب من الأميركيين عن القضية الفلسطينية وانتقد اسرائيل والولايات المتحدة.

إلى أي حدّ يمكن اعتبار إدوارد سعيد مفكّراً عربيّاً؟ لقد أقيمت عدّة مناسبات لتأبينه وتكريمه في بيروت في الفصل الآخير من العام 2003 في فترة ازدحمت العاصمة اللبنانية بالنشاط الذي أطلق عليه لقب «ثقافي»، من معرض للكتاب العربي إلى معرض للكتاب الفرنسي، إلى مهرجان سينمائي، وأخيراً إلى منتدى للفكر العربي حيث ألقى رؤساء دول وحكومات كلمات اشتركوا فيها مع آخرين، فهاجموا التخلّف وانتقدوا قلّة التنمية وبعضهم شكا غياب حقوق الإنسان والديمقراطية في العالم العربي(!). فعن أي فكر نتحدّث ولأي عالم عربي؟ إنّ إدوارد سعيد انتقد بشدّة الأنظمة الظلامية في العالم العربي وكان شديد اللهجة في اتهامه الصارم للرئيس الفلسطيني ياسر عرفات بالدكتاتورية والفساد. فلم يعادل نقده لإسرائيل إلا كتاباته عن الفساد العربي واختفاء حقوق الإنسان العربي. فهل هذا ما يؤمن به فعلاً من احتفل بإدوارد سعيد في العواصم العربية المذكورة وهل هذا ما يجهرون به ويعملون من أجل تحقيقه؟

إنّ احتفالية إدوارد سعيد في العالم العربي هي إحتفالية قبلية من موروثات داحس والغبراء لا علاقة لها بأفكاره، التي لها بالمناسبة مكان هام في الوجدان الأميركي. يكفي أنّ المكتبات التجارية في الولايات المتحدة تهتم بعرض مؤلفاته للبيع باستمرار، فيما تحرص الجامعات على تمويل ندوة بحثية يتكلّم أثناءها خبراء عن أعمال سعيد، وتصدر بين الفينة والأخرى دراسة عن سعيد بالإنكليزية. إدوارد سعيد قد يرفع حاجبيه مستغرباً: ماذا يفعل المثقفون العرب في أحضان الأنظمة ولماذا لا يحدثون خرقاً في جدار برلين العربي؟ ولماذا تسقط الدكتاتورية في كل مكان إلا عند العرب؟ ولعلّ سؤال إدوارد سعيد الأهم عندما يشاهد قمع كتّاب عرب في

مصر وسورية وغيرها: متى يستطيع المفكّر في العالم العربي مناقشة المقدّس؟

- 2 -

في صور المثقّف، يطرح إدوارد سعيد تعريفات عدّة للمثقف تتراوح بين المثقف كناشط إجتماعي لدى غرامشي والمثقف كملك فيلسوف لدى جوليان بندا. وحسب تعريف بندا، فالمثقفون هم الأشخاص الذين يتحلّون بالموهبة الاستثنائية وبالحسّ الأخلاقي الفذّ، ويشكلّون ضمير البشرية. ولكنّهم ليسوا معصومين وقد يقعون ضحية الإغراءات ويخونون قضية الثقافة، فيتخلّون عن رسالتهم ويعرّضونها للشبهة. أما المثقف الحقيقي فهو لا يجب أن يقل مبدئية عن يسوع المسيح وسقراط، وعن شخصيات أقرب عصراً مثل سبينوزا وفولتير. فيدافع المثقّف عن المعايير الأزلية للحق والعدل، وهي لكمالها معايير ليست من هذا العالم، مقارنة بعامة الناس المهتمين بالفائدة المادية والتقدّم الشخصي وبإقامة علاقة وثيقة مع السلطة وأصحاب النفوذ السياسي. ولكن المثقفين لا ينفصلون كليّاً عن المجتمع وعن الواقع من حولهم، ولا يقيمون في أبراج عاجية أو في عزلة شديدة ولا يكرّسون حياتهم لمواضيع مبهمة ومسائل باطنية. فالمثقف الحقيقي يكون في سعادة كبرى عندما تحرّكه عاطفة وجدانية ومبادىء الحق والعدل، فيشجب الفساد ويدافع عن الضعيف ويتحدّى السلطة القمعية والناقصة: من أرنست رينان الذي شجب ارتكابات نابوليون العنيفة إلى نيتشه الذي شجب الوحشية الألمانية ضد فرنسا عندما احتلّتها عام 1871.

وأسوأ ما يرتكبه المثقفون هو أن ينضووا تحت لواء السلطة فيتخلّون عن واجبهم الأخلاقي لكي يساعدوا الطبقة السياسية-الاقتصادية الحاكمة في ترويض الناس و«تنظيم المشاعر الاجتماعية». ولعل هذا ينطبق إلى حدّ ما على مثقفي لبنان منذ اندلعت الحرب عام 1975 وحتى اليوم حيث يشارك بعضهم، بتحيّز سياسي، في إذكاء الروح الطائفية وإطلاق عنان غوغاء الجماهير والتعصّب الشوفيني وأحياناً العنصري، وتبرير المصالح الطبقية للفاسدين في المجتمع. ويقول إدوارد سعيد إنّ جوليان بندا الذي كتب عام 1927، أدرك أنّ الحكومات إنّما تريد أن يتحوّل المثقفون إلى خدّام لها يحوّلون الأنظار عن أعداء البلاد الطبيعيين بابتكار عبارات ملطّفة وقاموس لغة خشبيّة ونظام كامل من العبارات «الأورويليّة» (نسبة إلى جورج أورويل) المقنّعة التي يمكنها أن تخفي ما يجري باسم النفعيّة المؤسساتية و«الشرف القومي»[4].

ولا يملك المثقف خيارات عدّة. فإمّا أن يختار التكلّم بشجاعة وبدون تردّد ضد أعمال الظلم السلطوي والقمع والحماس الشوفيني والقومي الأعمى، وإمّا أن يسير كالأغنام في القطيع. وهنا يشير إدوارد سعيد إلى أنّ بندا لم يقف مع عقيدة ضد أخرى ونظام ضد آخر

وموقف سياسي أو اجتماعي ضد آخر. بل إنّه انتقد بشدّة المثقفين الذين وقفوا مع النازيين في أوروبا والمثقفين الذين تحمّسوا للشيوعيين بدون أن يروا فيهم ما يستوجب الانتقاد. من هنا أهمية دور المثقف وميزته عن الآخرين في المجتمع، كشخص قادر على قول الحق في مواجهة السلطة، كفرد قاس، وبليغ وشجاع إلى درجة لا تُصدّق وغاضب لا يعرف أي قوّة دنيوية تكون كبيرة ومهيبةً جداً بحيث لا يمكن انتقادها وتوبيخها على سلوكها.

ويعتبر غرامشي المثقف «كل من يعمل اليوم في أي حقل مرتبط بانتاج المعرفة أو بنشرها»، فيكون هناك صناعات المعرفة التي لها ناسها (الآداب والفنون على أنواعها) وصناعات أخرى للإنتاج المادي. ولكن شخصية المثقف لا يجب أن تضيع هنا كأنّه أحد عوامل الإنتاج في ماكينة الاقتصاد، بل يجب وهو يعمل أن يحمل دوماً ثقافة الخطاب النقدي. وعلى كل مثقف سواء كان أستاذاً جامعياً أو مؤلفاً أو شاعراً أو صحافياً، أن ينتقد، ولكنّه في المجتمع الحديث يتخصّص في شأن ما، لأنّ المثقّف «العالمي»، حسب ميشال فوكو، من أرسطو إلى جان بول سارتر قد أخذ مكانه المثقف «المتخصّص»، الذي يعمل في فرع معيّن من فروع المعرفة ويحافظ على المبادىء الكونية عينها للمثقف. ووفق غرامشي أيضاً، فالمثقفون، لا الطبقات الاجتماعية وعامة الناس، هم المحور الأساسي لأعمال المجتمع العصري. وبدونهم لم تشتعل أي ثورة رئيسية في التاريخ الحديث ولم تقم أي حركة مضادة للثورة. هم آباء الحركات وأمّهاتها وأبناؤها وبناتها.

وعلى المثقف أن يكون على يقظة دوماً لا يغرق في بحر التفاصيل ويتحوّل إلى مجرّد محترف آخر في خضّم المجتمع أو في تيّار ما. ويصرّ إدوارد سعيد على أنّ المثقف له دور محوري في المجتمع لا يمكن تصغيره إلى مجرّد مهني لا وجه له، أو مجرّد عضو كفوء في منظمة أو شركة لا يهتم إلا بأداء عمله[5]. وبالأحرى لا وجود البتّة لمن يمكن وصفه بمثقّف «الخاص» privé، لأنّ المثقّف يدخل الحيّز العام من المجتمع منذ اللحظة التي يكتب فيها كلماته ثم ينشرها، وليس من يتثقّف لنفسه ويحتكر المعرفة لحاجة خاصة به هو. وكذلك لا يمكن اعتبار المثقف شخصية عامة وكأنّه متحدّث باسم أفراد أو منظمات يصبح رمزاً لقضية أو حركة أو موقف ما. عليه دائماً أن يكون منفصلاً ولكن حاضراً بشخصية وحساسية خاصة به، وذلك حتى يصبح ثمة معنى لما يكتب أو يقول دون أن يدغدغ مشاعر جمهوره أو يسعى لإرضاء الناس. «فالعبرة الأساسية برمّتها أن يكون مُحرجاً ومناقضاً بل حتى مكدِّراً للصفو العام».

وثمّة مدرسة معاصرة نشأت في الغرب قبل 50 عاماً يقول أفرادها إنّهم يعنون بأمور ما بعد الحداثة postmodernité ويسخرون من دور المثقّف في تأكيد الحريّة الفكرية وحق معارضة السلطة وعمله في تطوير المجتمع نحو المزيد من الحداثة. هؤلاء «الما وراء حداثيون»، مثل المفكّر الفرنسي ليوتار، يعتبرون حركة المثقفين في التاريخ المعاصر بأنّها «روايات عظيمة عن

التحرير والتنوير وطموحات بطولية مرتبطة بالعصر «الحديث» السابق، وهي لم تعد رائجة في عصر ما بعد الحداثة. بل استعيض عنها بمواقف محليّة ولُعب لغوية، بحيث أصبح اليوم مثقفو ما بعد الحداثة يُجِلّون الكفاءة لا القيم الإنسانية العامة مثل الحق والحريّة». وهنا يقف إدوارد سعيد موقف مدرسة الحداثويين، الذين ينتمي إليهم الفيلسوف الألماني يورغن هبرماس، بأنّ موقف «الما وراء حداثويين» إنّما هو عجز كسول بل ربّما لامبالاة. لأنّهم لا يجرون تقييماً سلبياً للفرص المتاحة للمثقف للعب دوره الإيجابي في تطوّر المجتمع تحت مطلق الظروف، بالرغم من كل ما تردّده أبواق ما بعد الحداثة. كما أنّ قضية الثقافة لم تنته أو تُحسم بعد لصالح الحق والعدالة. «فالواقع أنّ الحكومات ما زالت تضطهد الشعوب على نحو واضح، وسوء تطبيق العدالة ما زال يحدث، واستمالة السلطة للمثقفين واحتواءهم ما زالا قادرين بفعالية على خفض أصواتهم وانحراف المثقفين عن مهمتهم الأساسية في معظم الأحيان»[6]. أمّا هبرماس فهو يذهب أبعد من ذلك بكثير فيعتبر نشاط الما وراء حداثويين بأنّه صبّ لمصلحة المحافظين الجدد في الغرب لضرب الحراك العالمي نحو المزيد من حقوق الإنسان والحريات وتخفيف آلام الشعوب بمحو الاستعمار الجديد واستغلال ثروات البلدان الفقيرة. فلم يكن بريئاً أبداً هجوم مدرسة ما بعد الحداثة على مثقفي الحداثة ودورهم في المجتمع.

ولكي لا يترك أي مجال للشك في موقفه الأخلاقي، فإنّ إدوارد سعيد خصّص فصلاً كاملاً حول موضوع «قول الحق في وجه السلطة». فيقول: «ما يثير مشاعري هي تلك القضايا والأفكار التي أستطيع فعلاً أن أختار دعمها لأنّها تنسجم مع قيم ومبادىء أؤمن بها. ولذا فأنا لا أعتبر نفسي مكبّلاً في مهنة تدريس الأدب». وهنا يرمي إدوارد سعيد قنبلته في الكتاب مختصراً مسيرته الحياتية كمثقف عربي:

> أنا مستعد أن أذهب أبعد من ذلك وأقول إنّ على المثقّف الانهماك في نزاع مستمر مدى الحياة مع جميع الأوصياء على الرؤيا المقدّسة أو النص المقدّس، الذين مغانمهم غفيرة وظلمهم لا يطيق أي اختلاف في الرأي، وبالتأكيد أي تنوّع. إنّ حريّة الرأي والتعبير المتصلّبة هي المعقل الرئيسي للمثقف العلماني، فالتخلّي عن حمايته أو تحمّل العبث بأي من أساساته هو في الواقع خيانة لرسالة المثقف.. وليست هذه مجرّد قضية لمن هم في العالم الإسلامي، بل لمن هم أيضاً في العالمين اليهودي والمسيحي. فحريّة التعبير لا يمكن نشدانها إجحافياً في منطقة ما وإغفالها في أخرى[7].

ويصل إدوارد سعيد إلى إحدى خلاصاته الرئيسية التي تقول إنّ أحد النشاطات الفكرية الرئيسية للمثقف يجب أن يكون استجواب السلطة. وعلى سبيل المثال نقد «الموضوعية والسلطة»: «كيف مثلاً أنّ الحقيقة الموضوعية المزعومة لتفوّق الرجل الأبيض التي ركّبتها

الأمبراطوريات الاستعمارية الأوروبية التقليدية وعملت على إبقائها ارتكزت أيضاً على استخدام العنف لاستعباد الشعوب الأفريقية والآسيوية... ويسمع المرء كلاماً لا نهاية له عن القيم اليهودية-المسيحية والحقائق الإسلامية والحقائق الشرقية والحقائق الغربية ويقدّم كل صاحب رأي برنامجاً متكاملاً لإبعاد الآخرين كلّهم.. ومن أكثر المناورات الفكرية كلّها خسّة التحدّث بعجرفة عن انتهاكات في مجتمع الغير وتبرير الممارسات ذاتها تماماً في مجتمع المرء نفسه».

ويختار إدوارد سعيد المثقّف الفرنسي اللامع ألكسي دي توكفيل الذي وضع كتاب **الديمقراطية في أميركا**، كمنافق لا يلتزم بالقيم العليا للمثقف:

فبعد أن كتب دي توكفيل تقييمه للديمقراطية في أميركا وانتقد المعاملة الأميركية السيئة للهنود والعبيد السود، كان عليه أن ينتقد لاحقاً السياسات الاستعمارية الفرنسية في الجزائر في أواخر الثلاثينات والأربعينات من القرن الماضي، عندما شنّ جيش الاحتلال الفرنسي بقيادة الماريشال بيجو حرباً وحشية للقضاء على المقاومين الجزائريين المسلمين.

وأنّ القواعد نفسها التي اعتمدها دي توكفيل في احتجاجه إنسانياً على ارتكاب الأميركيين أعمالاً محظورة قد تجاهلها لمصلحة الاستعمار الفرنسي في أفريقيا. «فالمجازر لا تثير مشاعر دي توكفيل، والمسلمون كما يقول ينتمون إلى ديانة أدنى منزلة ويتحتّم تأديبهم. وباختصار، فإنّ القيم الإنسانية العامة الظاهرة في لغته (لغة دي توكفيل) عن أميركا يتمّ تجاهلها، لا بل وتتجاهل عمداً عندما يتعلّق الأمر ببلاده فرنسا حتى لو اتبّعت سياسات مماثلة في لا إنسانيتها»[8].

ويقدّم إدوارد سعيد مثلاً آخر للنفاق يمثّله المفكّر الإنكليزي جون ستيوارت ميل، الذي يُعتبر من مؤسسي الفكر الليبرالي في الفلسفة الغربية. وستيوارت ميل هذا صاحب آراء عنصرية في أنّ الحريات الديمقراطية التي يتمتّع بها الشعب الإنكليزي لا تنطبق على الهند التي كانت تستعمرها الأمبراطورية البريطانية آنذاك. وهكذا كان دي توكفيل وستيوارت ميل يعيشان في عصر الإمبريالية ويقدّمان أفكاراً مفيدة لأمّة كل منهما ولكنّها كانت تعني الاحتفاظ بحق القوّة الأوروبية وسيطرتها على الشعوب الأخرى. وكانت شعوب العالم خارج أوروبا بالنسبة لهذين المفكّرين وسواهما من مفكّري أوروبا تافهة وثانوية. «إضافة إلى ذلك وفقاً للغربيّين في القرن التاسع عشر، لم يكن في تلك الفترة وجود لشعوب أفريقيّة أو آسيويّة مستقلّة ذات شأن لتتحدّى القساوة الوحشية للقوانين التي طبقّتها الجيوش الاستعمارية على ذوي البشرة السوداء أو السمراء الذين كان قدَرُهم أن يُحكموا».

ولكن إذا كان مفكّرو القرن التاسع عشر بهذه النمطية القومية العنصرية، فإنّ مفكّري

القرن العشرين لم يكن أمامهم أيّ مبرّر لتأييد حكومات بلادهم في دعم الاستعمار والعدوان ضد شعوب العالم الثالث. فقد وصلتهم كتابات مفكّري ومناضلي العالم الثالث من أجل الاستقلال والعدالة وحقوق الإنسان، ووصلتهم تفاصيل حركات التحرّر في العالم الثالث وما ترتكبه بلادهم الأمبريالية من اضطهاد ومجازر في أفريقيا وآسيا. وفي هذا السياق يسجّل إدوارد سعيد مبدأً آخر في واجبات المثقّف: «أنّك إذا رغبت في دعم العدالة الإنسانية الأساسية فعليك أن تدعمها للجميع، وليس فقط انتقائياً لمن تصّنفهم جماعتُك أو حضارتُك أو أمّتك، أهلاً لها. من هنا، فإنّ المشكلة الجوهرية هي كيفيّة التوفيق بين هويّة المرء وحقائق ثقافته ومجتمعه وتاريخه، وبين واقع الهويّات والثقافات في الشعوب الأخرى. ومن غير الممكن تحقيق هذا التوفيق بمجرّد الإصرار على تفوّق الأمّة التي ينتمي إليها المرء. فالخطابة الحماسية عن أمجاد ثقافتنا «نحن» أو انتصارات تاريخنا «نحن» لا تستحقّ طاقة المثقف، وبخاصة هذه الأيام التي تتألّف فيها مجتمعات عديدة جدّاً من أعراق وخلفيات متنوّعة بحيث تقاوم أي صيَغ تصغيرية»[9].

لقد نكثت الولايات المتحدّة عشرات قرارات مجلس الأمن الدولي عندما صبّ ذلك في مصلحتها ضد مصالح الشعوب الأخرى، وغزت بلداناً صغيرة وفقيرة مثل بنما وغرينادا وفيتنام وكمبوديا ولاوس ودعمت دكتاتوريات حول العالم وقامت بأعمال أغتيال لقيادات مخلصة لأوطانها، وتوّجت هذه الأعمال بغزو واحتلال أفغانستان عام 2001 والعراق عام 2003. ولكن طيلة هذه العقود لم تظهر فئة من المثقفين الأميركيين تنتقد وتعارض هذا السلوك الهمجي في التعاطي مع مصائر الشعوب الأخرى، لا بل تجدهم يؤيّدون هذه الحروب. وبحسب إدوارد سعيد، فإذا انتقد المثقف الأميركي العراق ونظامه في عهد صدام حسين فإنّ ذلك يستتبع أن تستحق الولايات المتحدة الانتقاد نفسه. ولكن المثقف الأميركي لم يفعل، «لأنّ دوافعنا كأميركييّن أكثر سمّواً وصدام هو هتلر أمّا «نحن» فتحرّكنا دوافع ناجمة بالدرجة الأولى عن محبّتنا للغير ونزاهتنا ولذا فإنّ حروب أميركا عادلة».

وحتى عندما ترتكب إسرائيل المجازر وتشنّ الحروب على بلاد أخرى ليست حليفة لأميركا، فإنّ مثقفي أميركا لا ينتقدون هذه الدول الحليفة لأميركا، فيما كانوا يشغلون أنفسهم بانتقاد جرائم الاتحاد السوفياتي السابق. أمّا عن الاجتياح الأميركي الشنيع للهند الصينية (منذ أواخر الخمسينات وحتى أواسط السبعينات)، وما نجم عنه من تدمير مذهل أنزل بمجتمعات صغيرة في غالبها فلاحية، قد قصر مثقفو أميركا اهتمامهم على كسب حرب فيتنام على أنّها كانت ضد الاتحاد السوفياتي، و«إلى جهنّم» حسب رأيهم ما ترتكبه أميركا من آثام. فهل من الجائز للمثقّف المعاصر في زمن بدا وكأنّ المعايير الأخلاقية الموضوعية والسلطة

الواعية هي سيدة الموقف، أن يكتفي المثقف هكذا ببساطة إمّا بتقديم الدعم الأعمى لسلوك بلاده والتغاضي عن جرائمها وإمّا أن لا يبالي «لأنّ كل الناس تفكّر هكذا» وأنّ «هذه هي حال الدنيا»؟ فالمثقّف الحقيقي ليس هذا المحترف الذي مسخته السلطة لخدمتها وهي سلطة متزلّفة لا حدود لعيوبها، بل هو دوماً في موقع يتيح له المجال للاختيار، ويصرّ أكثر من غيره على المبادىء التي تمكّنه فعلاً من قول الحقّ في وجه السلطة.

أمام انهيار القيَم الانسانية وشرعة حقوق الانسان وكافة العهود والقوانين التي وضعتها الهيئات الدولية ووافقت عليها كل الدول، وأمام واقع أنّ هذه المبادىء باتت حبراً على ورق عندما تعاملت معها السلطات وداعموها من المحترفين بأسلوب «عملي» يتغيّر وليس من موقع ثابت، فإنّ معايير سلطة القوّة المادية هي هكذا وتختلف ولا تنطبق على المثقف الذي يجب عليه أن لا يفقد البوصلة، ويبقى دوره أن يطبّق مقاييس السلوك الرفيعة التي تدعو إليها الشرعات والمواثيق والتي وقّعتها الدول ويجب أن يسير عليها المجتمع الدولي بأسره، وليس اعتبار المثقف آلة تسيّرها المبادىء، فهو ليس بعيداً عن فكرة الولاء للوطن الذي ينتمي إليه، ولكن الخطر هو أن يضعف ويخاف، أو أن تصرفه ظروفه المعيشية واهتماماته وقدراته ويختفي صوته لأنّه أصبح صوتاً فردياً هو صوت المثقف. ذلك أنّ الظروف الذاتية تفعل فعلها بطريقة مخيفة. فالاحتماء في مهنة أو وظيفة تدرّ ذهباً والانتماء القومي الذي يغشى البصيرة هي من مخاطر تدهور المثقف، حتى لو استمرّ ضميره يخزه عندما يقرأ صحف الصباح. وثمّة حل وسط في الاعتراف بأنّ لا أحد يقدر أن يتكلّم في كل القضايا كل الوقت. ولكن على المثقّف أن يحافظ على الحدّ الأدنى ويحافظ على واجبه الأساسي في مخاطبة القوى ذات السلطة الشرعية وذات الصلاحية في مجتمع المثقف نفسه. وهي قوى من حق المواطنين محاسبتها وبخاصة عندما تمارس سلطاتها في حرب غير متكافئة ولاأخلاقية بشكل سافر، أو في منهاج متعمّد من التمييز والقمع والوحشية الجماعية. وعلى المثقّف الأميركي أن يعترف أنّ بلاده أميركا هي مجتمع تعدّدي من مهاجرين جاؤوا من أصقاع الأرض، بلد ذو موارد وإنجازات مذهلة، ولكنّ ثمّة مظالم كثيرة تقع داخل أميركا وتدخّلات في الخارج لا يمكن إغفالها. فلا يكون صمته على كل هذا إلا خيانة لواجبه.

لو قُدّر لإدوارد سعيد أن يعيش لكتب عدّة كتب أخرى، كما ذكر لي مرّة، ضمن مشروعه الفكري والنظري لتفكيك ثقافة الغرب. فهو اجتهد في توظيف مشروعه النقدي في تفكيك الفكر الغربي ونقد الخطاب الناتج عنه، وتوصّل إلى أنّ التفريق بين شرق وغرب هو في صميم ثقافة الأمبريالية، وأنّ مفكّري الغرب قد اخترعوا «الآخر» الشرقي والعربي والمسلم تمييزاً للشخصية الغربية عن الآخرين الذين يقعون في أدنى سلم الحضارة. واعتبروا أنّهم هم

أصحاب العقل والمنطق المتسلّح بالعلوم، وأنّ هذا الشرق الذي استعمروه «لاعقلاني» و«غير متحضر». وجاء في سياق مشروع إدوارد سعيد سلسلة كتب وعشرات المقالات والدراسات التي جُمعت أثناء حياته أو بعد وفاته في كتب، منها محاضراته عن دور المثقفين في العصر الحديث، غرباً وشرقاً، ليعيد إحياء الدور الرسالي للمثقف، الذي تلاشى في الغرب بتأثيرات العولمة ونشوء الشركات متعددة الجنسية. وقد أخذت دول الغرب الصناعي استدراج المثقفين والأكاديميين للإفادة من خبراتهم وضمناً التخلّي عن مبادئهم.

وإدوارد سعيد كان مقيماً بين الثقافات، كما وصف نفسه غير مرة، وكما عنون مذكّراته **خارج المكان**. فهو مناهض لما يسمّيه سياسات الهوية، ومؤيد للهويات المتقاطعة والثقافات المتلاقحة. هو ضد صراع البشر القائم على الأصول والاعراق والانتماءات الجغرافية والعرقية الصغيرة. تجلى نضاله الأساسي في تنبيه الغرب والشرق، على حد سواء، إلى أن الحروب بين الحضارات والثقافات، مدمّرة للهويات نفسها. وأصرّ على اعتبار أن المثقف الحقيقي هو ذلك المرتحل والضيف الموقت. والمثقف المنفي، واقعاً ومجازاً، يرى الأشياء بصفتها العارضة وليس بكونها أمراً لا مناص منه. بدت في نظره وقائع اجتماعية يصنعها البشر لا بصفتها أشياء طبيعية[10].

- 3 -

هذه التحديدات الكبرى التي وضعها إدوارد سعيد قبل عشر سنوات من رحيله، تقودنا إلى ما قاله قبله هشام شرابي حول أزمة المثقف العربي أمام الفكر الغربي.

لقد قادني الخوض في أبحاث هشام شرابي إلى تساؤل فرضته علي مراقبة البيئة الثقافية في بيروت في السنوات السابقة. كنتُ أقفُ عاجزاً عن فهم عبارات متداولة في بيروت مثل «مثقف شيعي» و«مثقف ماروني» و«مثقف سنّي» و«مثقف درزي»، وصولاً إلى المثقف رقم 18. فأنا أمام إشكالين حول هذه التسمية التي أجدها متناقضة لا تستند إلى المنطق. الإشكال الأول هو: ما المقصود من العبارة؟ هل هي ثقافة يملكها الشخص حول مبادىء المذهب الشيعي أو الماروني أو الدرزي من المنطلق الديني؟ أم أنّ هناك فعلاً ثقافة شيعية أو درزية أو مارونية تحاكي سائر أوجه الحياة والمجتمع؟

والإشكال الثاني هو حول جمع الأضداد. فإذا كان المقصود وصف الشخص المثقف بأنّه مثقف ولكنه شيعي في نفس الوقت، أو أنّه مثقف وينتمي دينياً إلى المذهب الدرزي مثلاً، فهل تجتمع صفة «المثقف» المنفتحة على الإنسانية جمعاء بالهوية الطائفية المذكورة في سجل نفوس هذا الشخص؟ يعني كيف يكون الشخص مثقفاً، ثم يعرّف عن نفسه بطائفته؟

صعوبة الإشكال الأول أنّه يكاد يقول إنّ عدد الثقافات يساوي عدد الديانات والمذاهب.

أي أنّ في لبنان 18 ثقافة حسب عدد الطوائف وليس ثقافة وطنية جامعة. وقد أطرح تساؤلاً حول إذا ما كانت هذه المذاهب/ الثقافات تسمح مثلاً بالكلام عن «ثقافة لبنانية» أو «ثقافة عربية» أو – لننطلق من المذاهب إلى الأديان – تسمح بالكلام عن «ثقافة مسيحية» و«ثقافة إسلامية». وصعوبة الإشكال الثاني هي كيف يسمح أي شخص يعتبر نفسه مثقفاً أن يتّصف بصفة طائفية تجعله أحادي الشخصية وكأنّي إذا التقيته سيكون مرتدياً قبّعة عليها عبارة «مثقف شيعي» أو «مثقف درزي»؟ ربما نوع المثقف المقصود بالعبارة المزدوجة (مثقف- شيعي أو مثقف- ماروني) ينطبق على الإشكال الثاني: أي أنّ هذا الشخص هو مثقف ينتمي إلى طائفة معيّنة وهو يريد أن يلتصق اسم مذهبه بصفته كـ«مثقف».

ويحضر هنا مفهوم المثقف لدى إدوارد سعيد وواجبات المثقف تجاه «الآخر» المختلف عنه. وهي واجبات تتخطّى الديني والمذهبي وتتجه إلى الإنساني والكوني. هل يحق للمثقف مثلاً أن يتعصب لدين أو طائفة أو لوطن وعائلة وقبيلة؟ وعلى سبيل المثال هل يحق لك كمثقف أن تتعاطف مع معاناة الشعب الفلسطيني دون أن تتعاطف مع اليهود من ضحايا النازية والهولوكوست؟ أو أن تقول إنّ ضحايا مجزرة صبرا وشاتيلا عام 1982 يستحقون التعاطف أمّا ضحايا مجزرة القاع عام 1978، بصرف النظر عن التفاوت الكبير في عدد الضحايا، فلا؟

أنت تحمل لقب «مثقّف شيعي» بفخر وتجلس في مقهى. وثمّة مثقّف آخر على طاولة مجاورة - ماروني. هل تقبل وأنت المثقف (الشيعي) المنطق الذي يقول إنّ هذا المثقف (الماروني) على الطاولة المجاورة سيختلف عنك في الجوهر والمثل العليا لأنّه ماروني المذهب؟ فإذا قبلت أنّ هذا الآخر «الماروني» مختلف عنك - وبما أنك مثقف - فإنّك ستعتبر أنّك أعلى شأناً منه بثقافتك كشيعي. ما سيجرّك إلى المقارنة: مَن منكما يحمل مبادىء أخلاقية أرفع من مبادىء الآخر؟ وهل ما يجمعكما من ثقافة إنسانية، إن لم نقل وطنية، يكفي لنفي النعت المذهبي؟ وإذا كان الجواب لا، إذن يبقى اقتناعك أنّ شيعيتك هي أعلى شأناً من مارونيته. وهنا بيت القصيد: أنّك طائفي ولست مثقفاً. فأن تكون مثقفاً يعني أن تكون علمانياً متنوّراً أو لا تكون. دون أن يعني ذلك تحقير الدين أو حرمانك كمثقّف من اللجوء إلى ربّك الذي تعبده في لحظة اختلائك النفسي، أو التعصّب ضد غير العلماني. أو أن تختار أن تكون إنسانياً تقبل كل الأديان، وقد ترفضها أو تناقشها. كما يحق لك أن تنظر إلى النصوص الدينية بقصد تحليلها من منطلق سوسيولوجي دون وجل من القمع ومحاكم التفتيش الدينية، وهو موضوع سنعود إليه.

فلان يحمل ثقافة مسيحية وآخر يحمل ثقافة شيعية، ما يعيدنا إلى الإشكال الأول: هل المقصود هنا أنّ ثمّة ثقافة «عن» المسيحية وأخرى «عن» الشيعية وثالثة عن «السنيّة»، أي التعمّق في اللاهوت وفي الفقه والحوزة والحديث الشريف والغنوصية والكاتشزم. فتسأل

فلاناً عن ثقافته، فيشرح لك ويفسّر محتوى ثقافته الدينية. ولكن هذين الشخصين يملكان ثقافة محدودة تحتمل التعصّب والانغلاق، كما قال الشاعر الإنكليزي إدوارد بلايك «إحذر أيها الإنسان مِن شخص يأتيك بكتاب واحد». فأن يحمل المرء ثقافة دينية لا يعني أنّه ينتمي إلى نادي المثقفين الأوسع. فماذا عن معرفته بالأديان الأخرى؟ و«الثقافات» الأخرى؟ والشعوب الأخرى ومذاهبها ودياناتها؟ وماذا عن معرفته بالفكر والفلسفة والفن والشعر والأدب؟

ربما كان المقصود من «مثقف شيعي» و«مثقف ماروني» و«مثقف سنّي» إلخ، أن هؤلاء خاضعون لمرض التعصّب الطائفي في لبنان والذي لم تمحه مائة عام من العنف المجتمعي. وأنّهم قد انقسموا إلى معسكرات التحصّن الطائفي التي عصفت بلبنان في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين. فلم يستطع هؤلاء أن «يطلعوا منها» بعد، وينضموا إلى عصر الأنوار.

قلّما نقرأ مقالاً في صحيفة لبنانية لمثقّف ينتقد فيه الزعيم الطائفي وأتباعه الطائفيين نقداً علمياً وهادفاً بغية تحسين المجتمع، كما طالب إدوارد سعيد. ولا أقصد أن أقرأ مقالات من منبر اعلامي لكاتب من هذا المعسكر ضد زعيم في المعسكر الآخر، فمِن هذا نرى الكثير (وهو أقل ما يمكن أن يصنعه الكتبة الفاوستيون الذين باعوا أنفسهم). في السنوات الأخيرة، انقسم «المثقفون» في بيروت بين معسكرين وباتوا يجترّون كتابات، تليها كتابات، تمدح الطرف السياسي الذي يعتاشون منه وتنتقد وتهاجم الطرف الآخر. وعندما تحصل مصيبة مجتمعية أو يصل لبنان إلى استحقاق مهم، يصمتون وكأنّ الأمر لا يعنيهم (كما حصل في أيار 2008). في حين أنّ دورهم الأساسي كمثقفين هو النطق – خاصة في مثل هذه الظروف. هؤلاء تنبّأ بهم الشاعر خليل حاوي عام 1975، وسنعود إليه. ما زلت أنتظر هذا المقال الذي يعني بنظر جان بول سارتر استعداد صاحبه للانتحار (كما فعل حاوي) أو على الأقل (وبدون مبالغة في الانتحار النادر) أن يكون صاحبه مستعداً أن يخسر المصدر المادي الذي يحقق له حياة مرفّهة وسيجاراً كوبياً في الفم (رأيت سيجاراً في أفواه بعض الصحافيين في بيروت). وربما لهذا السبب، أي لعدم الجرأة في وجه السلطان، ينحدر اللبناني والعربي إلى التعصّب والتناحر والتقاتل في غزة ولبنان والعراق.

لأنّ للثقافة عنوان آخر.

لقد تعجّبتُ من انغماس المثقفين بالطائفية حتى قرأتُ حديثاً للمطران جورج خضر يقول فيه إنّ ثمّة في لبنان ثقافة درزية وثقافة مارونية وثقافة شيعية، إلخ. واستفظعت هذا القول من مفكّر ورجل دين أعتبر نفسي من المعجبين به ومن قرائه. وعندما قصدته من أجل بحث أقوم به لكتاب لي[11]، سألته عمّا يقصد، فقال إنّه استعمل الثقافة بمعناها الأنتروبولجي. هنا

بدأت أفهم الاستعمالات المختلفة وأهمية التعريف بالمصطلح، وعندما كنتُ أقوم بأبحاث هذا الكتاب (بيروت والحداثة)، اتضحت الصورة أكثر وخاصة مع مؤلفات هشام شرابي.

- 4 -

لاحظت أولاً أنّ كلّ من شرابي وسعيد قد استعادا سؤال أنطونيو غرامشي: «هل يشكّل المثقفون طبقة اجتماعية مستقلة؟» وذلك منذ الصفحة الأولى من الفصل الأول في كتاب كل منهما، رغم الفارق الزمني الذي يفصل عمل الاثنين[12].

يقرّر شرابي مثلاً أنّ موضوع دراسته هم المثقفون الذين ينتمون إلى طبقة المحترفين حسب تعبير كارل مانهايم أي الذين يكرّسون كل وقتهم لمهنة الثقافة في أوجهها المختلفة. وأنّ هذه الطبقة يمكن أيضاً تصنيفها حسب خلفيات المثقفين الاجتماعية والدينية[13]. ويشرح شرابي أنّ انتشار التعليم والتنوير في المشرق العربي عند مقلب القرن التاسع عشر إلى العشرين كان من الطبيعي أن يرافقه تحرّر المثقفين من القيم التقليدية، وابتعاد الجيل المتعلّم عن سائر السكان في الوقت ذاته والدرجة ذاتها التي تشرّب فيها الثقافة الجديدة. وكانت النتيجة أنّ طريق التنوّر أدّت إلى وعي ذاتي عن تمايز المثقف عمّن حوله وبالتالي اغترابه الاجتماعي والثقافي عن بيئته estrangement. ولكن شرابي يستدرك أنّ هؤلاء المثقفين قد اجتمعوا بعد ذلك في فئات متميّزة حسب أصولهم الاجتماعية واتجاهاتهم السياسية والثقافية: «إذ ربط المثقفون المسيحيون الذين وجهوا بقوّة نحو الثقافة الأوروبية والقيم الأوروبية أنفسهم بقيم البورجوازية الأوروبية ومُثُلها. في حين اعتبر المثقفون المسلمون، محافظين كانوا أم إصلاحيين أم علمانيين، أنفسهم معارضين للثقافة الأوروبية وللسيطرة الأوروبية»[14].

اعتبر شرابي أنّ عدداً كبيراً من مفكّري وقادة الحركة الإصلاحية في الإسلام خرج من بيئة رجال الدين في مصر وسورية ولبنان، لأنّ تلك البيئة هي التي تتعاطى بالكتب والقراءة والكتابة وتملك مقومات مادية وعلاقات تؤهلها لنهل الثقافة، مقارنة بسواد الشعب الفقير. ومن هؤلاء جمال الدين الأفغاني (1839–1897) ومحمد عبده (1849–1905). وقد اشتغل هؤلاء على أسئلة تدور حول بعث الإسلام بعد قرون من الانحطاط، أبرزها أسئلة حول إمكانية مواجهة الحضارة الأوروبية. وكانت هذه الفئات هي نواة الحركات الأصولية أو الصحوة فيما بعد في البلاد العربية والإسلامية فيما بعد وخاصة منذ ثلاثينات القرن العشرين، التي دعت فيما دعت إلى وحدة المسلمين والعداء للغرب وإحياء الخلافة، الخ. ويصف شرابي هذه الفئة بأنّها التيار المحافظ في الثقافة العربية. فهي رفضت الانفتاح على التيارات الأوروبية والثقافة الغربية وعادت إلى التقليد وإلى جذور الإسلام، واستمدّت الوحي والقوة من التراث

الذي تراكم عبر التاريخ. بالنسبة لهؤلاء، الماضي، وليس الحاضر، هو محور العصر الذهبي الذي يجب استعادته وأنّ الحاضر الإسلامي على علّاته لا يمكن التنكّر له بل هو نقطة البداية للانبعاث و«الأساس الوحيد لمقاومة التهديد الأوروبي». وإذ برز من هذه الفئة مصلحون متنوّرون ومتسلحون بإدراك عقلاني، إلا أنّ اصلاحهم بقي في إطار التقليد، وكان هدفهم حماية الإسلام والمؤسسات التي يقوم عليها. كان هؤلاء المصلحون يريدون حماية الإسلام بشكل سليم واستعادة حيويته. وللقيام بذلك كان ضرورياً الاصطدام بالإسلام التقليدي الذي يتعاطف أو يتحالف مع الطبقات الحاكمة في الشرق العربي.

وخارج هذه الفئة التي أرادت أن تنهض بالشرق المسلم بالعودة إلى التراث والمقدّس، كانت ثمّة فئة ثانية تلقّنت تعليماً أوروبياً وتأثّرت بالغرب واتجهت نحو الفكر العصري العلماني. فأصدرت الصحف والمجلات وأسّست الصالونات والمراكز الأدبية والاجتماعية في القاهرة وبيروت وحلب ودمشق وبغداد. ففي بيروت صدرت مجلة **الجنان** للبستاني، وفي القاهرة **المقتطف** لنمر وصرّوف و**الهلال** لزيدان و**المنار** لرضا وفي دمشق **المقتبس** لكرد علي، واهتمّت هذه المطبوعات بالسياسة والتاريخ والأدب والعلوم[15]. واتّجهت هذه الفئة نحو النهضة والشعور القومي إسوة بأمم أوروبا الناهضة، واتخذ الكثير منها طابع الجمعيات السرّية، خاصة في سورية ولبنان. ولم يكن همّها نهضة الإسلام أو إصلاحه بل العمل المعارض للسلطنة العثمانية وتأسيس الدولة العصرية، فظهرت للمرّة الأولى في المشرق ومنذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى ثلاثينات القرن العشرين أحزاب سياسية تراوحت بين الفكر الشيوعي والفكر القومي المصري أو السوري أو العربي، وإلى أحزاب محلية نادت مثلاً بقوميات أصغر[16]. واتخذ عدد كبير من قادة ومفكّري هذه الحركات القاهرة مقرّاً (بسبب خضوعها للإنكليز المناهضين للسلطنة العثمانية وأصحاب مصلحة في وعي قومي عربي معاد للترك وفي ظل قانون مطبوعات أكثر ليبرالية) وفي جنيف المحايدة، وفي باريس التي كانت تسعى إلى نفوذ في الشرق الأدنى.

هذه الفئة الثانية كانت تسعى إلى الحداثة وتستمدّ فرضياتها ومُثُلها وأفكارها من أوروبا وليس من التقاليد الإسلامية، وأنّ عصراً ذهبياً ينتظر العرب في المستقبل، الذي يشبه أوروبا، وليس في الماضي.

وقد يعتقد المرء أنّ المصلحين من الفئة الإسلامية المحافظة قد يكونون أقرب في فكرهم وأدواتهم من نهج الفئة الحداثوية العلمانية، على أساس أنّ الفئتين تطلبان الإصلاح، إلا أنّ العكس هو الصحيح. ففي حين استطاع المثقفون ثقافة غربية والداعون إلى اقتباس الفكر الأوروبي ومؤسساته الديمقراطية وإصلاحاته الاجتماعية أن يقلّلوا من شأن الدعوات

الطوباوية إلى الخلافة الإسلامية وبعث الإسلام، كان التحدّي الفكري يأتيهم من المصلحين الاسلاميين الذين استعملوا أدوات أكثر عقلانية في المقارعة بالحجج. وكان أبرز هؤلاء حركة الإخوان المسلمين في مصر وما انبثق عنها من حركات في أنحاء العالمين العربي والإسلامي. وكانت هذه الحركات تعارض أنظمة الحكم العربية القائمة مثلما كانت تعارضها الفئة الثانية الحداثوية، وصولاً إلى استعمال العنف والاغتيال السياسي والإرهاب طيلة القرن العشرين.

واتضح فيما بعد أنّه حتى ضمن الفئة المثقفة ثقافة علمانية حداثوية كان ثمّة تياران لم يتغلّبا على المعطيات الأنتروبولوجية للمجتمع الذي انبثقا منه، ونعني المسيحية والإسلام. ذلك أنّ الفئة المثقّفة ثقافة أوروبية علمانية حداثوية لم تهرب من واقع أنّ أفرادها في قرارة ذاتهم كانوا مسلمين ومسيحيين. وهذا يعني أنّ الفئة الأولى المحافظة والداعية إلى النهضة الإسلامية استطاعت التسلّل إلى قلب المعسكر العلماني الحداثوي. أمّا تفاصيل ذلك، فإنّ مسيحيي الفئة المثقفة أصبحوا في ثقافتهم وميولهم وكأنّهم من أبناء الحضارة والثقافة الأوروبية، فيما اكتفى مسلمو هذه الفئة المثقفة بمبدأ العلمانية دون أن يتجّهوا في تغرّبهم أو «أوربتهم» إلى حده الأقصى كما فعل معظم المثقفين المسيحيين. لا بل اعتنق كثيرون من المثقفين العلمانيين المسلمين موقفاً متطرفاً ضد الغرب في بعض الأحيان، وأصبح بعضهم يسارياً أو ماركسياً مناهضاً عنيفاً للغرب. ويعتبر شرابي ليس فقط أنّ «المثقفين المسيحيين برغم الاختلافات الفردية، أدركوا وتمسّكوا بالقيم والأهداف المستمدّة من الغرب، بل إنّهم عملوا على ربط المسيحيين العرب بالغرب حضارياً. وهكذا فإنّ تبايناً أساسياً فرض حاله في موقف المسيحيين العرب من محيطهم الإسلامي. وفي المقابل، ظل المسلمون ذوو القناعات العلمانية المشابهة في شكل أساسي نافرين من الغرب مهما كان «تغرّبهم» تامّاً. لقد أكّد المسلم العلماني، برغم تمسّكه بالقيم الغربية والأفكار المعاصرة، على هويّته الإسلامية المستقلة»[17].

لعب المثقفون المسيحيون دوراً حاسماً في النهضة العربية الثقافية والحضارية منذ منتصف القرن التاسع عشر، وقد تركوا أعمق الأثر في حركة التحديث العربي وفي العقل العربي. وتميّز هؤلاء عن زملائهم المسلمين بأنّهم كانوا غرباء في المجتمع الإسلامي، خاصة في ظل الحكم العثماني. حيث يقول شرابي: «إنّ كون الإنسان عربياً مارونيّاً أو أرثوذكسياً أو بروتستانتياً يضعه فوراً في علاقة سلبية مع محيطه. وكان الحكم العثماني للعربي المسيحي يتمثّل حكماً أجنبياً أكثر مما يعنيه هذا الحكم لزميله العربي المسلم. وإذ تاق المسيحيون أن يحرّروه يوماً فبواسطة فرنسا أو بريطانيا أو أي دولة أوروبية أخرى. وكان المسيحيون في معظم المناطق باستثناء جبل لبنان ومدينة بيروت، يشكّلون أقلية بين السكان. وكانوا مضطهدين في أثناء الحكم التركي لمجرّد كونهم مسيحيين. فكنّا نجد أنّ على أي شاب مسيحي يتمتّع بشيء من الثقافة، أن يتجاوز

حواجز التمييز والعداء حتى يستطيع أن يشق طريقه في الحياة».

لقد كان شعور الأقليات المسيحية التي لم تكن على دين الحاكم التركي – أو حتى على مذهبه كالشيعة – بالظلم والمرارة، كما أنّ ظروفهم الاقتصادية كانت صعبة. فكانوا يغادرون قراهم إلى المدن الكبرى كبيروت ودمشق وحلب والقاهرة. أمّا في لبنان، فقد قدم إلى بيروت عدد كبير من المسيحيين من الداخل اللبناني ومن العمق السوري، ثم غادروا بيروت إلى مصر وأوروبا والمغتربات البعيدة في الأميركتين ابتداءً من أواسط خمسينات القرن التاسع عشر. وإذ افترق المسيحيون عن مواطنيهم المسلمين بمسألة الولاء للدولة العثمانية لم يكن مصدر ما يشدّهم إلى المشرق الولاء الوطني للبلاد، لأنّها كانت بلاداً تضطهدهم، بل كان شوقهم إلى القرية والعائلة، ومن ثم إلى الأقلية الدينية التي ينتمون إليها. حتى إذا انتقل المزيد من أفراد عائلتهم إلى مكان سكنهم في الأميركتين، باتت صلاتهم بالمشرق أكثر وهناً وارتباطهم بالغرب أكثر وثوقاً. وقد استغرق الأمر عقوداً قبل أن ينمو الولاء القومي وشعور المواطنية مع المسلم في إطار عربي بعيداً عن الدولة المسلمة التي مثّلتها تركيا (ساهمت ثورة 1919 في مصر في هذا الاتجاه اللاديني). فكان المسيحي المتعلّم يتطلّع إلى أوروبا وهو مهيّأ أكثر لتبنّي حضارتها الحديثة، وكان صاحب الدور الهام في نقل الفكر الغربي وتفسيره للعرب ونقل القيم الغربية ونشرها في المشرق.

ويتطرّق شرابي إلى دور المسيحيين في الأدب العربي الحديث، حيث مساهمتهم الكبرى في عصر النهضة، بأنّ «الطبيعة المميّزة للمنطلق المسيحي في التراث العربي تكمن في التوجّه العلماني»، وأنّ الأدب العربي من خلال المنظار المسيحي بدا في حلّة جديدة ومفعمة بالنشاط جعلت من الممكن تحليل هذا الأدب وتقييمه وفق المقاييس الجمالية والأدبية الكونية. فُوضع العامل الإسلامي الديني جانباً وتركّز الاهتمام على التركيب والأسلوب». ويشهد عدد المؤلفات الأدبية والشعرية التي نشرها كتّاب مسيحيون إبان هذه الفترة على هذه المساهمة، وأنّ اللغة العربية تمدّدت بالفعل في القرن التاسع عشر بتأثير مجموعتين رئيسيتين: أدباء بلاد المشرق المسيحيين ولبنان خاصة، والمترجمين المسلمين المصريين الذي نقلوا المؤلفات الأوروبية إلى العربية[18].

نحا الأدب العربي منحى إنسانياً بارزاً نتيجة مساهمة المسيحيين. وكان من تأثير الأدب الأوروبي على العقول والأذواق للمثقفين المسيحيين أن شكّل عاملاً مهمّاً في هذه العملية. ويجب ألاّ يغرب عن البال أنّ المسيحيين ظلوا ردحاً من الزمن من المستقبلين الأساسيين للثقافة الغربية وكانوا أوّل من سافر مراراً وتكراراً إلى أوروبا الأمر الذي جعلهم مطّلعين اطّلاعاً مباشراً على الحضارة الأوروبية. لهذا كلّه كانت التأثيرات التي شكّلت الخيال الأدبي

الصاعد ووجهته غربيّة في شكل كاسح من حيث خصائصها. فلم يكن ممكناً إذاً أن تتم علمنة الأدب العربي كليّاً بواسطة حركة الترجمة من المؤلفات الأوروبية. والمساهمة المسيحية المتميّزة تتمثّل في تحويل الذوق والإبداع الأدبيين عاطفياً وفكرياً»[19].

ساهم الأدباء والمثقفون المسيحيون بالتدريج في ظهور فكرة القومية العلمانية في أوساط العرب، وأنّ الشكل المنطقي المقبول للنظام السياسي يجب أن يكون ذلك الذي يستند إلى الولاء القومي أو الوطني وليس إلى الدين. ففكرة دولة الخلافة التي بُني عليها المجتمع العثماني والسلطنة لم تكن غير مطابقة للعقل والتقدّم والعالم الجديد فحسب، بل كانت مناقضة مع الإدراك الجديد الذي روّج له المثقفون للتاريخ العربي والهوية العربية. وعلى هذا طرح المثقفون المسيحيّون العروبة كمبدأ جديد للمجتمع العربي بغض النظر عن ديانة الفرد. وكان هذا المصطلح الجديد، أي الهوية العربية اللادينية، ليس فقط نقيضاً للدولة العثمانية بل أيضاً نقيضاً للوحدة الإسلامية. وهنا كان بيت القصيد، أنّ أغلبية ساحقة من البيئة الإسلامية المحافظة، وإن ارتضت مع الوقت زوال الخلافة التركية، كان مبدؤها ولم يزل نهوض الأمة الإسلامية بأكملها.

ومن هنا عجزُ المسيحيين عن مواجهة العقل الإسلامي المحافظ وتركهم هذه المهمّة للمثقف الحداثوي المسلم. لم يكن هذا التباين الذي برز بين مسلمين ومسيحيين داخل معسكر المثقفين الحداثويين بالأمر السهل، بل أصبح أساس كل انقسام وخلاف فيما تبقى من القرن العشرين، وصولاً إلى انحسار شبه تام للمثقفين المسيحيين وعودة بالجملة للمثقفين الحداثويين المسلمين (مع بعض الاستثناءات) إلى الحظيرة الإسلامية التقليدية منذ بداية ثمانينات القرن العشرين حتى اليوم.

رأى المثقفون المسيحيون منذ البدء أنّ التحديث يعني بالضرورة التغرّب، أي الاتجاه نحو أوروبا، وأنّ التغيير الاجتماعي (بدءاً من تحرير المرأة وحتى كافة حقوق الإنسان في المجتمع) لا يمكنه أن يأخذ إلا النمط الأوروبي. ولكن الهوة البارزة في دنيا العرب والتي استغرقت صفحات الجرائد وبرامج الإذاعة والتلفزة فيما بعد، لم تكن بين هؤلاء المثقفين المسيحيين والفئة المحافظة بل بين المثقفين المسلمين الداعين إلى اعتناق خفِر لمبادىء غربية والفئة المحافظة الإسلامية (بشقيها التقليدي والإصلاحي). وحتى لو لم يذهب المسيحيون بعيداً في تغرّبهم ويصبحوا غرباء لا ينتمون إلى مجتمعهم المشرقي، فإنّهم لم يأخذوا على عاتقهم نقد التراث الديني والنصّ المقدّس (القرآن) كي لا يبدو الأمر وكأنّهم جماعة مسيحية تهاجم الإسلام. بل كانت هذه المهمة تقع على عاتق المثقفين الحداثويين المسلمين.

والمصيبة كانت أنّه إذا تجرّأ الحداثوي المسلم أن يتنكّب نقد التراث والدعوة إلى النظر في

المقدّس، تعرّض للهجوم اللاذع والإرهاب وأحياناً القتل. ولقد بدأ بعض المثقفين من المسلمين هذه الرحلة في بدايات القرن العشرين ولكنّهم لم يكملوها. فطه حسين بدأ في التشكيك في **الشعر الجاهلي** عام 1926، ثم تراجع، وعلي عبدالرازق كتب **الإسلام وأصول الحكم** عام 1935 ثم صمت، وأحمد أمين تراجع عن بعض مواقفه. ولا يتّسع المجال هنا لاستعراض أمثلة، ولكن ثمّة تجربتي المصريين فرج فوده ونصر حامد أبو زيد وكذلك السوري-اللبناني أدونيس الذي سنعود إليه في فصل مستقل، وما عانوه من اغتيال ونفي واتهامات ليس أقلّها العمالة للاستعمار.

فإذا كانت هذه حال المثقفين الحداثويين المسلمين فإنّ المثقفين المسيحيين العرب، بنظر شرابي، «كانوا يدركون دائماً أنّهم يمثّلون أقليّة في المجتمع، وأنّهم بالتالي لا يستطيعون أن يتكلّموا باسم المجتمع ككل». وبسبب هذه الظروف، أصبح المثقفون المسيحيون أكثر الجماعات لانتماءً إلى بيئتهم الحضارية والثقافية العربية وحصروا آفاقهم عن قصد لتجنّب الصراع مع المجتمع العربي-الإسلامي. ذلك على أمل أن مهمة حل التناقضات بين حركتي الحداثة والتقليد، والتي كانت ممكنة على أيدي المثقفين المسيحيين، ستتم عملياً بواسطة المثقفين الحداثويين المسلمين من خلال إطار الفكر الإسلامي. ذلك أنّ نقد العقل العربي على أيدي مثقفين مسلمين سيتسلّح بشرعية ضرورية في معارضة النزعة الإسلامية المحافظة.

لا يعني ذلك أنّ المثقفين المسلمين لم يتحمّلوا المسؤولية، فمنهم من كان متطرّفاً في علمانيته واتجاهه الغربي ضد الإسلام المحافظ ومنهم من لم يكن كذلك ولكنّه اتخذ مواقف تحديثية وأُعتِقَ من هيمنة المجتمع التقليدي نتيجة تعرّفه إلى الطرق والقيم الأوروبية التي استقبلها بمزيج من الحماسة والخشية. كما أنّ المثقفين المسلمين وفّروا على الأقل، بسبب الانتماء الأنتروبولوجي، جسراً من التواصل أو أرضاً محايدة للّقاء، بين المثقفين المسيحيين والمعسكر المسلم المحافظ.

ولكن إذا كان المعسكر المحافظ من تقليديين مسلمين ومحافظين، يحمل فرضيات وأهدافاً واضحة تجاه المجتمع الغربي وتجاه الغرب، بقيت صفوف المثقفين العلمانيين المسلمين مشتّتة وغامضة، لم يتكيّفوا بشكل منظّم مع الفكر الغربي. فكان نقاشهم مع الإسلاميين اعتذارياً تبريرياً يخفون علمانيتهم ويشدّدون على أنّهم أيضاً «مسلمون». ويرى شرابي أنّهم «بدلاً من إعادة صياغة فرضياتهم بتعبيرات حديثة كما يحاول الإصلاحيون الرواد، اختاروا انتهاج أساليب التبرير التقليدية وطغت الدعاية والمماحكة على مقاربتهم للأمور بدلاً من النقد والتحليل»[20]. وفي السنوات الأخيرة برز الهجوم السافر للأصوليين في مواجهة المسلمين العلمانيين في حلقات «توك شو» على الفضائيات العربية، كـ«الجزيرة»، حيث تتضح اليد العليا للأصوليين في الحوار واستحياء العلمانيين في الرد الصريح.

وكانت النتيجة في الفترة الممتدة من 1920 إلى 2000 أنّ لا المثقفون المسيحيون ناقشوا المقدّسات ولا المثقفون المسلمون، الذين إما تقاعسوا أو تعرّض مَن جروء منهم للأذى والنفي والقتل. ويلخّص هشام شرابي الافتراق بين البيئتين، الحداثوية والمحافظة عند العرب في الجدول التالي[21]:

الثقافة الإسلامية المحافظة والإسلامية الإصلاحية	الثقافة المسيحية المستغربة والإسلامية العلمانية
الفكر المستند إلى التقليد	الفكر المتجه نحو التحديث
ميل للنظر إلى الوراء	ميل للنظر إلى الأمام
السلف الصالح	التقدّم
التحجّر الفكري	الانتفاع من الفكر
السلطة	العلم
العقيدة التي تتجاوز الواقع المعاش	العقيدة «العلمية»
التوجّه الغائي للفكر	التوجّه المادي للفكر
نظرات ثابتة متجمّدة للقيم الاجتماعية	نظرات للقيم الاجتماعية كمفاهيم متغيّرة وديناميكية
الحقيقة كمسألة أزلية	الحقيقة كمسألة نسبية

ولعل النقاش بين المفكّر السوري جورج طرابيشي والمغربي محمد عابد الجابري[22] هو مثال على هذه الخلاصة التي وضعها شرابي. وطرابيشي يأتي ضمن سلسلة العلمانيين العرب، مثال ميشال عفلق الذي درس الفلسفة في باريس وعاد بأفكار أوروبية لتأسيس حزب قومي علماني، وأنطون سعادة الذي كتب نصّاً أساسياً نشر جزءه الأول، **نشوء الأمم**، استند في أفكاره إلى مفكّرين غربيين ألمان وفرنسيين وبريطانيين، وهدف إلى الابتعاد عن فكرة القومية العنصرية (كالنازية الألمانية) أو الدينية (كالأصولية الإسلامية)، واشتقاق قومية اجتماعية تتأسّس على خليط تاريخي معقّد لجماعة أقامت على نفس الأرض. ولكن ميشال عفلق وأنطون سعادة بقيا ضمن منهاج المثقفين المسيحيين في عدم التعرّض للنص المقدس (رغم مقاربة سعادة في **الإسلام في رسالتيه**). وهو ما فعله آخرون سبق ذكرهم.

من هنا كانت مساهمة جورج طرابيشي في نقد العقل العربي تصبّ في تفكيك التراث، وإن رأى نقّاده أنّه صرف وقتاً أكثر من اللازم في نقد المفكّر المغربي محمد عابد الجابري. بدأ طرابيشي ناقداً أدبياً في بيروت فكتب عن روايات نجيب محفوظ في ضوء المنهج الفرويدي، وانتهى بنقد «نقد» المفكر المغربي محمّد عابد الجابري للعقل العربي[23]. وكان طرابيشي يعمل في دار الطليعة في بيروت ويرأس تحرير مجلة **دراسات عربية** ويواصل الكتابة في النقد وفي تحليل

الرواية العربية، حين وقع على مسودّة محمد عابد الجابري المرسلة إلى دار الطليعة لنشرها. فقرأ طرابيشي المخطوطة كجزء من عمله في الدار وافتتن بها. ثم قرأ الكتاب بعد صدوره. «سحرني الجابري بالإشكاليات التي طرحها وبطريقته في صياغتها»، يقول طرابيشي. ويضيف: «كان **تكوين العقل العربي** للجابري الكتابَ الوحيدَ الذي حملته معي وأنا أغادر بيروت إلى باريس هرباً من جحيم الحرب الأهلية». الحقُّ كلّه على محمد عابد الجابري، ذلك أنّ المجلّد الأول من مشروع الجابري في **نقد العقل العربي** كان نقطة التحول في مسيرة طرابيشي الفكرية.

في باريس عثر طرابيشي على كتاب **رسائل إخوان الصفا** فقرأه لأنّ الجابري غرف منه كأحد المراجع المهمة التي بنى عليها كتابه. وهنا كانت المفاجأة – الصدمة لطرابيشي، إذْ اكتشف أنّ تلك الشواهد التي ساقها الجابري كانت إما مزيفة وإما مبتورة من سياقها، وأنَّ من اتهمهم الجابري بالعداء للمنطق لم يكونوا كذلك. «كانت فجيعتي بالجابري كبيرة. منذ ذلك الحين وأنا أشتغل على نقد مشروعه». وهكذا أنجز طرابيشي خمسة مجلدات شكّلت ردّه على الجابري. وخلال مسيرته الفكرية، بدّل طرابيشي آراءه باستمرار من البعث العربي والفكر القومي إلى الوجودية، ومنها إلى الماركسية ثم الفرويدية، وهو تبدّلٌ سنكتشف أنّه ينطبق على عدد كبير من المثقفين العرب، كأدونيس وخليل حاوي وصولاً إلى حازم صاغية[24]. هذا التبدّل في نهج طرابيشي العقائدي لم يكن «هرباً مستمراً من فكرة الأب» ولا حتى «حيوية ثقافية»، فهو يسميه تراكماً معرفياً ونقدياً: «كلما شعرت أنّ الفكر الذي أتبنّاه لا يعطيني القدرة على تفسير ما نحن فيه، كنتُ أتجاوزه».

ولكن القراءات التي قدّمها طرابيشي حول فكر الجابري لا تقلّل من أهميّة هذا الأخير. فَضلُ الجابري على طرابيشي أنّه نقله من الأيديولوجيات الغربية إلى التراث العربي. ذلك أنّ طرابيشي أصبح منهمكاً بالتراث العربي إلى درجة تخطّى نقده للجابري بكثير. فهو مدينٌ للجابري لأنّه «ورّطه» في التراث، وفتح الردُّ عليه أمامه أبواباً ومسالك أخرى للعمل عليها. فمشروعه «نقد النقد» تحوّل نبرةً وحساسيةً ذاتية لدى طرابيشي ولم يعد الجابري الجبهة الوحيدة التي يحارب فيها. فكتب **هرطقات 1** و**هرطقات 2** وكان **المعجزة أو سبات العقل في الإسلام**[25] آخر إصداراته. وهي كتب تبدو كأنها هوامش توصّل إليها طرابيشي في سياق شغله على المتن المخصص لنقد العقل العربي لدى الجابري. إنّها حصيلة جانبية لشغله الأساسي على الجابري.

يعتبر اسكندر عبدالنور، أستاذ علم الاجتماع في جامعة أوتاوا الكندية وباحث في الفكر العربي، أنّ الجابري كان الرائد في الشهرة التي اكتسبها مفهوم «العقل العربي» في أوساط المفكّرين والباحثين العرب منذ عمله الأول في نقد العقل العربي. حيث ميّز الجابري بين مفهوم «الفكر العربي» الذي يدلّ على الأشكال المختلفة للنتاج الثقافي من أفكار وأطروحات مكتوبة

ونظم تفكير تنتجها وتستعملها البيئة الثقافية العربية، ومفهوم «العقل العربي» الذي يدّل على الأداة التي تنتج الفكر[26]. ولكن عبدالنور رأى أنّ عمل الجابري قد اقتصر على الفلسفة الإسلامية والفقه باللغة العربية سعياً وراء كشف أنماط الفكر التي انتهجها كتّاب التراث العربي الإسلامي. والجابري لذلك يقرأ ويكثّف المؤلفات الفكرية العربية لكبار المفكّرين العرب والمدارس الفلسفية والفقهية من القرن الثامن إلى القرن السادس عشر، وهو ما نشره في أربعة مجلّدات. ومأخذ عبدالنور على الجابري أنّ هذا الأخير لم ينطلق من درسه لأنماط العقل العربي من خلال التراث إلى التساؤل عمّا إذا كانت هذه الأنماط تصحّ أيضاً في العلاقات بين الأفراد أو السلوك الثقافي العام للشعب. وأنّ الجابري توصّل إلى تحديد ثلاثة أنظمة معرفة لدى المفكّرين العرب التراثيين هي: البيان، العرفان، البرهان. ويكرّر الجابري تشريحه هذا في المجلّد الثالث: **العقل السياسي العربي**، فيدرس التاريخ السياسي للعرب من العقيدة الإسلامية إلى الدولة الإسلامية. ولكن عبدالنور يرى هذا المجلّد على غناه في الوصف والتفاصيل والمعلومات، إلا أنّه كان ضعيفاً في كشفه عن أنماط في الفكر والعقائد السياسية والسلوك. أمّا المجلّد الرابع للجابري فهو يركّز في 630 صفحة على الأنماط الأخلاقية للمفكّرين والفقهاء المسلمين العرب الرئيسيين ويقدّم نماذج من مفكّري الفرس والإغريق وحركة الصوفيّة.

ولكن الجابري صاحب هذه الأعمال الجليلة صمت دهراً عن نقد طرابيشي ثم نطق أخيراً وقال إنّ «طرابيشي مسيحي، ولا يحقُّ له الخوض في الإسلام». وهي تهمة أشرنا إليها سابقاً أنّها كانت في أساس خوف المثقفين المسيحيين من خوض نقاش النص المقدّس والتراث الأسلامي لكي لا يتهموا بأنهم ضد الديانة الإسلامية. لقد فُجع طرابيشي بسطحيّة تعليق الجابري على نقده له رغم إعجابه وافتتانه بأعماله على مدى عقود. وما زاد الطين بلّة أن الجابري لم يكتفِ بذلك، بل كرّر قوله في مهرجان الجنادرية في السعودية حين صرَّح بأن «ثمة مناطق في الإسلام والثقافة العربية والإسلامية محظورة على المسيحي». أسف طرابيشي أن «يُخفض بعض المفكرين العرب سقف أفكارهم، ويتخلّوا عن جرأتهم بهدف كسب الجماهير».

وقد يكون أنيس فريحة، أستاذ الحضارات السامية في جامعة بيروت الأميركية يشير إلى هذه المعضلة أمام المثقفين المسيحيين العرب عندما نصح أنطون سعادة في الثلاثينات بتغيير اسمه إلى إسم مسلم وإلا لن يتبعه سكّان هذه البلاد[27]. وقد أشار فريحة أكثر من مرّة في مذكّراته إلى نقاشات جرت بينه وبين سعادة الذي كان يدّرس اللغة الألمانية في الجامعة الأميركية. فكان هذا الأخير يشرح لفريحة هدفه في توحيد بلاد الشام والعراق في دولة تفصل الدين عن الدولة وتمنع رجال الدين من التدخّل في السياسة، فيما كان فريحة يشير إلى أنّ مسيحية سعادة ستكون عقبة في طريق انتشار دعوته.

برّر جورج طرابيشي استمراره في مشروعه الكتابي أنّه «يفضِّل مخاطبة النخبة على التعامل مع الجمهور العريض»، في حين أنّ الجمهور المسلم الواسع والأصوليين يرفض كتاباته والسلطة السياسية العربية غاضبة عليه. ولكن طرابيشي وجد روح المتابعة وتعزّي في أنّ فكره وإن كان منفيّاً فهو ليس يتيماً بين المفكّرين العرب لأنّ ثمّة كثيرين يفكّرون مثله: «المفكر الحقيقي هو القادر على الإنجاب. ربما لا يُنجب في هذا الجيل، بل في جيل لاحق». وعما إذا كان هذا الإنجاب يحصل داخل محمية تضم نخبة تتبادل الأفكار فيما بينها دون تأثير في المجتمع، فيقول طرابيشي: «نحن نعيش حالة نتجت عن أمرين أساسيين: خيبة الجماهير بأنظمة سياسية وأيديولوجيات، والدولارات النفطية التي غزت كل مفاصل حياتنا». بالنسبة إليه، الأصولية كانت نتيجة لكل هذا. «أعتقد أن معركتنا مع الأصولية تحتاج إلى مئة سنة، ولست متأكداً من هوية المنتصر». وعما إذا كان طرابيشي نادماً على هجره بيروت ومهنة النقد الأدبي، فهو يؤكد: «أنا أعشق الرواية. وإن كان ثمة شيء آسفُ عليه، فهو انقطاعي عن نقدها ومتابعة الجديد فيها. أنا غارق في التراث، ولا أجد وقتاً لقراءة روايات»[28].

وإذا كان طرابيشي يخوض هذا النقاش منذ عقدين من الزمن، فإنّ الشاعر أدونيس يعتبر أنّ الجابري كان ناقلاً وحسب، لم يساعد في تأسيس فكر أو حلقة فكرية تنطلق من نقد المسلّمات ذاتها، أكانت دينية أو غير دينية، ولهذا السبب فهو يرى أن الجهد الضخم الذي قدّمه جورج طرابيشي جهد ضائع، «وليته وضع هذا الجهد في مكان آخر، في نقد المسلّمات ذاتها». والمطلوب في نظر أدونيس تغذية المشروع النقدي الحقيقي في قراءة التراث، لا الانطلاق من المسلّمات القائمة في التراث ما لا يؤدي إلى فكر خلاق وحقيقي، إذ إنّ كل فكر حقيقي يجب أن ينطلق من نقد المسلّمات ذاتها ومن زلزلة هذه المسلّمات لبناء فكر عربي جديد.

أمّا من يستحق التقدير في عمله على نقد المسلّمات، فأدونيس يسمّي المفكّر الجزائري محمد أركون والمفكّر المغربي عبدالله العروي. فأركون خاصة هو صاحب مشروع نقدي أكثر جديّة باعتباره يتناول النصوص التأسيسية في الفكر العربي، واقتراح العلمنة كحل للعرب بالاستفادة من التجربة التركية التي تحتاج بنظره إلى اهتمام فكري في نطاق الفكر العربي فلا يبقى العرب منعزلين عن التيار المرتبط بالحداثة العقلية[29]. ويقول أدونيس:

«إنّ محاولة أركون تحتاج إلى المزيد من الجرأة والتوسّع والبناء على الأطروحة التي يقدّمها، وهو يعترف بذلك، وأنا ناقشته أكثر من مرّة، ولديه خشية من أن يؤدي ما يقوله إلى أن يدفع حياته ثمناً لذلك. وهو ليس مستعداً كما قال لي ليدفع هذا الثمن.. إنّ محاولة أركون التي تتلخّص في قراءة النص التأسيسي الأولي أي النص الديني، بوصفه نصّاً تاريخياً، خطوة مهمة جداً. وهذا ما حاوله

مداراة، ومن غير المضي إلى نهايات هذه الأطروحة، نصر حامد أبو زيد»[30].

وتعكس الفقرة التالية رأي الأصوليين والسلفيين في تعامل العلمانيين مع الثقافة بمفهومها الكوني الواسع على أنّه تغرّب وابتعاد عن جذور الدين الإسلامي، وهو رأي لا يشكّل تحديّاً جديّاً للمثقف في البيئة العربية والإسلامية فحسب، بل يتضمّن التكفير والارتداد عن الدين وفي لبّه التحريض على القتل، كما سيتبيّن في العقود اللاحقة:

أدّت علمنة مفهوم الثقافة بنقل المضمون والمحتوى الغربي وفصل هذا المفهوم عن الجذر العربي والقرآني، إلى تفريغ الثقافة من الدين وفك الارتباط بينهما. وصار المثقف هو الشخص الذي يمتلك المعارف الحديثة ويطالع أدب وفكر وفلسفة الآخر، ولا يجذّر فكره بالضرورة في عقيدته الإسلامية إن لم يكن العكس تمامًا. ووُضع المثقف كرمز «تنويري» بالفهم الغربي في مواجهة عالم الدين. ففي حين يُنظر للأخير بأنه يرتبط بالماضي والتراث والنص المقدّس، ينظر للأول -المثقف- بأنه هو الذي ينظر للمستقبل ويتابع متغيرات الواقع ويحمل رسالة النهضة، وبذلك تم توظيف مفهوم الثقافة كأداة لتكريس الفكر العلماني بمفاهيم تبدو إيجابية، ونعت الفكر الديني -ضمناً- بالعكس. وهو ما نراه واضحًا في استخدام كلمة الثقافة الشائع في المجال الفكري والأدبي في بلادنا العربية والإسلامية؛ وهو ما يتوافق مع نظرة علم الاجتماع وعلم الاجتماع الديني وعلم الأنثروبولوجيا إلى الدين باعتباره صناعة إنسانية وليس وحيا منزلاً، وأنه مع التطور الإنساني والتنوير سيتم تجاوز الدين والخرافة. أما في المنظور الإسلامي فمثقف الأمة هو المُلمُّ بأصولها وتراثها. وعبر التاريخ حمل لواء الثقافة فقهاء الأمة وكان مثقفوها فقهاء. وهو ما يستلزم تحرير المفهوم مما تم تلبيسه به من منظور يمكن فيه معاداة الدين أو على أقل تقدير النظر إليه بتوجس كي تعود الثقافة في الاستخدام قرينة التنوير الإسلامي الحقيقي، وليس تنوير الغرب المعادي للإله، والذي أعلن على لسان نيتشه موت الإله فأدى فيما بعد الحداثة إلى موت المطلق وتشيّؤ الإنسان[31].

سنعود في الفصل التالي إلى حيث توقّفنا عند جبران خليل جبران في الفصل الأول، عندما تابع ميخائيل نعيمة ما بدأه جبران لغة ومضموناً روحانياً، لنبيّن بعد ذلك أنّ خطة الطريق التي وصفها إدوارد سعيد وهشام شرابي (أي حياة المثقف المسؤول الذي سيستفيد أيضاً من جماليات جبران وروّاد النهضة العربية المعاصرة) هي التي ستطغى منذ أواخر الأربعينات في المشرق العربي، وتتعاظم إلى حدود مثالية ومأسوية في نهاية الستينات وعقد السبعينات.

هوامش الفصل الثاني

(1) Hisham Sharabi, *Arab Intellectuals and the West: The Formative years 1875-1914*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1970.

(2) Edward Said, *Representations of the Intellectual*, New York, Pantheon Books, 1994.

(3) Philip Hitti, *A History of Lebanon*, New York, McMillan, 1954.

(4) إدوارد سعيد، **صُور المثقّف**، بيروت، دار النهار، 1996، ص 24-22.

(5) إدوار سعيد، **صُور المثقف**، ص 28-27.

(6) إدوارد سعيد، **صُور المثقف**، ص 33.

(7) إدوارد سعيد، **صُور المثقف**، ص 94.

(8) Edward Said, *Culture and Imperialism*, New York, Alfred Knopf, 1993, pp. 169-190.

(9) إدوار سعيد، **صور المثقّف**، ص 99-98.

(10) فخري صالح، **ادوارد سعيد دراسة وترجمات**، بيروت، منشورات الاختلاف، 2009.

(11) كمال ديب، **هذا الجسر العتيق: سقوط لبنان المسيحي؟**، بيروت، دار النهار، 2008.

(12) هشام شرابي، **المثقفون العرب والغرب**، بيروت، دار النهار، 1978، ص 15. وإدوارد سعيد، **صور المثقّف**، بيروت، دار النهار، 1996، ص 21.

(13) هشام شرابي، **المثقفون العرب والغرب**، ص 18.

(14) هشام شرابي، **المثقفون العرب والغرب**، ص 17-16.

(15) هشام شرابي، **المثقفون العرب والغرب**، ص 19.

(16) كحزب الاتحاد اللبناني الذي أسّسه يوسف السودا وآخرون في مصر.

(17) هشلم شرابي، **المثقفون العرب والغرب**، ص 22-21.

(18) هشام شرابي، **المثقفون العرب والغرب**، ص 30.

(19) هشام شرابي، **المثقفون العرب والغرب**، ص 30.

(20) هشام شرابي، **المثقفون العرب والغرب**، ص 24.

(21) هشام شرابي، **المثقفون العرب والغرب**، ص 24.

(22) محمد عابد الجابري (وُلد 1935) مفكّر مغربي، استاذ الفكر والفسلفة في جامعة الرباط، من مؤلفاته **نحن والتراث** (1980) **والخطاب العربي المعاصر** (1982) **وتكوين العقل العربي** (دار الطليعة، بيروت، 1984) **وبنية العقل العربي** (1986) **والعقل السياسي العربي** (1990).

(23) في النقد الأدبي كتب طرابيشي الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية **والرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية وشرق وغرب: رجولة وأنوثة**.

(24) Hazem Saghie, *The Predicament of the Individual in the Middle East*, London, Saqi Books, 2000;

حازم صاغية، **هذه ليست سيرة ذاتية**، دار الساقي، 2006.

(25) عن دار الساقي 2008.

(26) Abdennur, Alexander, *The Arab Mind: An Ontology of Abstraction and Concreteness*, Ottawa, Kogna Publishing Inc., 2008, p.5.

(27) أنظر مثلاً: فريحة، أنيس، **قبل أن أنسى**، طرابلس، جرّوس برس، 1989، ص 159:

«وكان يتمّنى أن أكون في عداد حزبه، ولكن لبنانيتي كانت أقوى وأرسخ من أن تهزّها رياح خارجية. وأذكر قولي له مرةّ: لن تنجح يا أنطون في تأسيس حزب كهذا واسمك أنطون! على الأقل غيّر اسمك هذا من اسم قدّيس إلى اسم زعيم محارب».

ذكر فريحة هذا الحوار سابقاً ولكن يُلاحظ هذه المرّة أنّه لوّنه بأفكار من الحرب اللبنانية، حيث وجد نفسه مضطراً إلى توكيد لبنانيته التي هي «أقوى وأرسخ»، في حين لم يكن جيل فريحة ومثقفو لبنان ما قبل الحرب بحاجة إلى توكيد لبنانيتهم، التي كانت تحصيل حاصل، وكأنّه أصبح دفعٌ لاتهام أو شبهة خلال سنوات الحرب 1975-1990.

(28) حسين بن حمزة، مقابلة مع جورج طرابيشي، جريدة **الأخبار**، 20 أيار 2009.

(29) **التراث وتحديات العصر**، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ص 156.

(30) صقر أبو فخر، **حوار مع أدونيس**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000، ص 113-111.

(31) http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9

الفصل الثالث

بيروت 1956

من نعيمة إلى النهضة الثانية

يعبرون الجسر في الصبح خِفافاً
أضلعي امتدّت لهم جسراً وطيد
من كهوف الشرق من مستنقع الشرق
إلى الشرق الجديد
أضلعي امتدّت لهم جسراً وطيد

خليل حاوي
نهر الرماد

في الخمسينات من القرن العشرين وُلدت نهضة أدبية فكرية في بيروت استمرّ إبداعها ونفوذها حتى أبواب الحرب اللبنانية[1] عام 1975. وهذه النهضة كانت الوريث الشرعي للنهضة العربية المعاصرة، سبقتها مرحلة رمادية من أبطالها الأديب اللبناني الكبير ميخائيل نعيمة الذي حاول أن يسير في نفس خطا أترابه لو لم تندلع أعاصير كبرى في تيارات الشعر والأدب أخذت الثقافة إلى مكان آخر ونهضة ثانية في الخمسينات.

- 1 -

في أواخر القرن التاسع عشر بدأ عصر النهضة العربية الحديثة في الآداب والفنون، مع شعراء كمحمود سامي البارودي وأحمد شوقي وحافظ ابراهيم من مصر، وخليل المطران (1871-1949) من لبنان[2]. أسّس هؤلاء للجيل الأصغر سنّاً الذي أكمل مسيرة تلك النهضة في الربع الأول من القرن العشرين، كجبران خليل جبران وميخيائيل نعيمة وأمين الريحاني

ومي زيادة ومحمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم وطه حسين وسواهم. ميّز هذه النهضة لغتها العربية الحديثة بعيداً عن الكلاسيكية القرآنية والمعلقّات وعن الكتابة باللهجة الدارجة التي كانت سائدة في معظم المشرق العربي قبل 1860. كما ميّز هذه النهضة علمانيتها وكونيتها، فأنتجت أدباً متأثّراً بأوروبا، يغلب عليه الحضّ على العلم والفكر المعاصر والابتعاد عمّا يجزّئ المجتمع ويبعث على التعصّب.

كان دور الشاعر اللبناني خليل المطران مهمّاً في النهضة الأدبية، واعتبره طه حسين من أعظم مجدّدي عصره. عُرف كواحد من رواد حركة التجديد وأخرج الشعر العربي من مضمونه التقليدي والبدوي إلى أغراض حديثة تتناسب مع العصر، مع الحفاظ على أصول اللغة والتعبير. كما أدخل الشعر القصصي والتصويري للأدب العربي. قال المطران في مقالة له في مجلة الهلال عام 1933: «إنّ خطة العرب (الأوّلين) في الشعر لا يجب أن تكون خطتنا، بل للعرب عصرهم ولنا عصرنا.. ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثلاً لتصوّرنا وشعورنا لا لتصوّرهم وشعورهم، وإن كان مفرَّغاً في قوالبهم محتذياً مذاهبهم اللفظية». ثم رأى في قيود الشعر عقبة في اطراد الفكرة، ملتزماً في أن يضع التجديد في الوزن والقافية والشكل وفي المعاني أيضاً.

كان المطران نموذجاً لما سيكون عليه الأديب العربي العصري في القرن العشرين. وعُرف بغزارة علمه وإلمامه بالأدب الفرنسي والعربي، وأُطلق عليه لقب «شاعر القطرين» مصر ولبنان، وبعد وفاته أطلق عليه حافظ وشوقي لقب «شاعر الأقطار العربية». وأشار ميشال جحا في دراسة له عن خليل المطران[3] «إلى أن شوقي وحافظ ومطران، يمثّلون الثالوث الشعري المعاصر الذي يذكّرنا بالثالوث الأموي، الأخطل وجرير والفرزدق، الذي سبقه بأكثر من اثني عشر قرناً من الزمن، كما عاش هؤلاء الشعراء (أي حافظ وشوقي ومطران) في فترة زمنية متقاربة، وفي كثير من الأحيان نظموا الشعر في مناسبات واحدة، إنما خليل مطران يبقى رائد الشعر الحديث». وعبّر طه حسين عن رأيه في شعر مطران في رسالة بعثها للأخير جاء فيها: «إنك زعيم الشعر العربي المعاصر، وأستاذ الشعراء العرب المعاصرين، وأنت حميت حافظ ابراهيم من أن يُسرف في المحافظة فيصبح شعره كحديث النائمين، وأنت حميت أحمد شوقي من أن يسرف في التجديد حتى يصبح شعره كهذيان المحمومين». كما قال عنه محمد حسين هيكل: «عاش مطران للحاضر في الحاضر وجذب جيله ليجعله حاضراً كذلك، فشعره وأسلوبه وتفكيره كلها حياة جلت فيها الذكرى وعظمت فيها الحيوية، ولهذا تراهم حين يتحدثون عن مطران يتحدثون عن الشعر والتجديد فيه».

في تلك الأثناء ظهر كثيرون في فترة ازدهرت فيها الحركة الأدبية في لبنان ومصر والمهجر.

وكان لأدباء المهجر خاصة دور في التجديد فاق المقيمين، ومن رموز هؤلاء المهجريّين جبران خليل جبران وميخائيل نيعمة، وأمين الريحاني وفوزي المعلوف وشفيق المعلوف وإيليا أبو ماضي وغيرهم. بدأت الحركة المهجرية مع أمين الريحاني الذي كان أول من كتب الشعر المنثور باللغة العربية في قصائد نشَرَها بين 1907 و1912. ثم واظب جبران بعد ذلك على نشر أدبه المنظوم والمنثور، وظهرت مجلّة فنون المهجرية عام 1913 لصاحبها نسيب عريضة لتصبح أهم مجلة أدبية وشعرية ونقدية في تلك الفترة. وإذا عبق جو العشرينات بنتاج الرابطة القلمية وامتداداتها في المشرق، فإنّ الثلاثينات كانت مرحلة تواصل التجديد الشعري، ولكن هذه المرة من قلب المشرق، متمثلاً في لبنان بالياس أبو شبكة ويوسف غصوب وصلاح لبكي وسعيد عقل. لتبدأ فيما بعد حركة تجديد نشطة في العراق ومن رموزها بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبدالوهاب البياتي.

إلى هذه البيئة النهضوية الأدبية في لبنان عاد ميخائيل نعيمة من أميركا عام 1932 حاملاً تجربة 12 سنة مع الرابطة القلمية ومن زمالته لجبران، حيث عاش حياة مديدة بعد ذلك. ولكنّ نعيمة، رغم مساهماته الجميلة، راوح مكانه فكرياً عند النقطة التي انتهى إليها جبران، ولم يكن فاعلاً في النهضة الأدبية الثانية التي انطلقت في الخمسينات. هذه النهضة ضمن النهضة في الخمسينات هو ما سنعالجه في هذا الفصل.

- 2 -

إذا كان كمال جنبلاط قد اتخّذ من حياة البراهمان وتعاليمهم وحياتهم الروحية نموذجاً له كما رأينا في الفصل الأول، فإنّ ميخائيل نعيمة تابع مسيرة جبران الفكرية وانغمس في الروحانية الآتية من الصين والهند، ومزجها بمسيحية مشرقية. ويمكن للمرء تفحّص أي من كتب نعيمة العديدة (عاش نعيمة 99 عاماً من 17 تشرين الأول 1889 إلى 27 شباط 1988)، ليلحظ عمق الأثر الروحاني الآسيوي. وعلى سبيل المثال، في كتاب **المراحل**، يستعرض ميخائيل نعيمة ثلاثة وجوه هي «وجه بوذا» و«وجه لا تسو» و«وجه المسيح». في الفصل الخاص بالبوذا يُبرز نعيمة مدى تعمّقه بتعاليمه وإيمانه بها:

غوتاما! غوتاما! (وهو اسم البوذا) يا قاهر الموت قبل أن يدركه الموت. وقاتل الشهوات قويّها وضعيفها. ونابذ الذات أسماها وأدناها. القائل للزمان أنا أنت. وللمكان أنا أفسح منك وأبقى. غوتاما بوذا. غوتاما بوذا! ألا نزعت الغشاوة عن عينيّ لأبصر الحكمة في عينيك؟ ألا أعرتني عينيك لأرى وأدرك سرّ هذه الطمأنينة السرمدية المرتسمة على وجهك؟ بماذا عساني أشبّهها وقطّ لم أرَ لا في يقظتي ولا في منامي، ما يشبهها؟

أيّها المستنير والمهتدي، ألا نوّرتني وهديتني لأسألك في طريقك ذات الشعاب الثماني: الإيمان الصالح والعزم الصالح، والكلام الصالح والعمل الصالح والمعيشة الصالحة والجهد الصالح والفكر الصالح والتأمّل الباطني الصالح.

أنظرُ إلى شفتيك فأكاد أراهما تتحرّكان وأكاد أسمعك تكرّز على الرهبان الخمسة عن «حقيقة العذاب» هكذا: «الولادة عذاب والشيخوخة عذاب والموت عذاب. عذاب أن يرتبط الإنسان بمن لا يحب. وعذاب أن ينفصل عمّا يحب. عذاب أن لا ينال الإنسان ما يشتهي. وعذاب أن ينال ما يشتهي».

غوتاما بوذا! يا ساكن النرفانا! ألا بيّنت لي، أنا المسمّر بالأرض والحامل من همومها ثقل بحورها وجبالها، ألا بيّنت لي كيف أقف على العتبة الفاصلة بين الوهم والحقيقة؟[4]

في الفصل الثالث من كتاب المراحل يكتب نعيمة بنفس أسلوبه الإيماني الروحي عن الحكيم لاوتسو، فيلسوف ديانة الطاوية في الصين الذي عاش في ولاية تشو في القرن السادس قبل المسيح[5]. وفي الفصل الرابع نصّاً مماثلاً عن «وجه المسيح»[6]. وإذ يفصّل نعيمة مصادر إيمانه الثلاثة، ينطلق في الفصل الخامس إلى الكلام عن «نهضة الشرق»، وأساس هذا النص أجوبة نعيمة عن أسئلة طرحتها عليه مجلّة **الهلال** القاهرية عام 1923. ويتساءل نعيمة: هل إذا بلغت الأقطار العربية يوماً شأن الولايات المتحدة أو إنكلترا أو فرنسا أو اليابان تُحسب أنّها «تقدّمت» ؟ ويجيب نعيمة أنّ التقدّم والنهضة لا يقاسان بالأمور المادية والتكنولوجيا التي وسمت الغرب، بل بالتسامي الروحي، فيقول:

> الشرق يقول مع محمد «قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا» ويصلّي مع عيسى «لتكن مشيئتك» ومع بوذا يجرّد نفسه من كل شهواتها ومع لاوتسو يترفّع عن كل الأرضيات ليتّحد بروحه مع الطاو أو الروح الكبرى. أمّا الغرب فيقول «لتكن مشيئتي... إنّ ما أدركه الشرق منذ أجيال بإيمانه واختباراته الروحية يحاول الغرب اليوم أن يتوصّل إليه بمكرسكوبه وتلسكوبه. ومن العِبر أنّه كلّما تعمّق في درسه عاد إلى الشرق ونفض عن بعض تعاليمه غبار الدهور وصقلها ثم عرضها على إخوانه كأنّها حقائق جديدة. فهو ينقّب في هذه الأيام عن فلسفات الصين والهند واليهود والعرب والعجم ليجد فيها مفاتيح لما أُقفل في وجهه من أسرار الوجود وعبثاً جرّب أن يفتحه ببراهينه وتعاليمه[7].

ثم يتوسّع نعيمة في هذه الفكرة حول تخلّف الغرب الروحي رغم تقدّمه التكنولوجي، وتفوّق الشرق الروحي في كتاب النور والديجور[8]، وهو في ذلك يُخلص للخط الذي رسمه جبران. ولكنّه كتب مؤلّفاً عن جبران لم يكن عربون وفاء للمُلهم.

خلال 75 سنة بعد وفاة جبران، صدرت في بيروت مئات الكتب والدراسات عن جبران،

كما كتب طلاب الجامعات عشرات الأطروحات عنه وعن أعماله من زوايا مختلفة، وفي جامعة ميريلاند في أميركا افتتح مركز أبحاث متخصّص بأعمال جبران يديره اللبناني سهيل بشروئي. أحد هذه الكتب عن جبران كان لميخائيل نعيمة، وهو كتاب اعتبره كثيرون أنّه كان سلبياً.

إحدى الأطروحات عن جبران كانت لطالب اسمه بولس مخايل طوق من بشري، قدّمها إلى جامعة ستراسبورغ في فرنسا لنيل شهادة الدكتوراه. وكانت هذه الأطروحة من أكثر ما كُتب عن جبران مدحاً وهوى، وعنوانها **شخصية جبران في أبعادها التكوينية والحياتية**. في هذه الأطروحة الضخمة (ثلاثة أجزاء) يصبح جبران في مصاف الأنبياء والخارقين، أسطورة وشخصية دينية ذات بعد سماوي، ويجتمع في هذه الأطروحة كل ما قيل أو كُتب عن جبران من حسنات ومزايا وأصول وخلفية عائلية مهما كان مبالغاً به أو بعيداً عن الحقيقة. ولكن لا بأس في أن يظهر عمل شاعري كهذا عن جبران، وثمّة كثير مثله، وإن كان من الصعب وضعه في باب البحث العلمي الأكاديمي. بل رأى النقّاد المصيبة في كتاب ميخائيل نعيمة عن جبران، خاصة أنّ نعيمة هو أحد أدباء لبنان الكبار وصديق وزميل جبران لسنوات طويلة.

صدر كتاب نعيمة بعنوان **جبران خليل جبران** على أثر وفاة جبران عام 1931 وفيه الكثير من خصوصياته مع ميشيلين وماري هاسكل بنوع خاص. ويُعتبر هذا الكتاب المصدر الأساس لموقف نعيمة من جبران، حيث يقول الناقد جهاد فاضل أنّه «يثبت التحامل الشديد وسوء النية، ويخلق في نفس قارئه ريب كثيرة حول الأسباب والدوافع التي جعلت نعيمة يطارد جبران في سقطاته ومباذله ونقاط ضعفه كل هذه المطاردة العنيفة. في هذا الكتاب يعرّي نعيمة جبران تعرية كاملة لم يصنعها مرّة مع كاتب آخر سواء من الرابطة القلمية أو من سواها. ويقول نعيمة عن جبران في كتابه أشياء كثيرة منها أنّه كان يجهل صناعة نظم الشعر، وأنّ أشعاره ركيكة»[9].

ولكي لا أستند إلى آراء الآخرين، قمتُ بقراءة كتاب نعيمة عن جبران بتأنّ مرّة أخرى أثناء انكبابي على كتابة هذا الفصل، لأكوّن رأيي المتواضع. وأسجّل هنا ملاحظاتي التي تختلف عن آراء ناقدي كتاب نعيمة، وهي مسألة أعتبرها حيويّة لكشف الخيوط التي تربط الرائد جبران بأميركا عبر نعيمة الذي عاد إلى لبنان بجيل الخمسينات.

كان نعيمة رفيق جبران في الرابطة القلمية في نيويورك التي أسّساها إلى جانب عدد من أدباء المهجر عام 1920. وكان جبران عميد الرابطة ونعيمة مستشارها (سكرتيرها) وواضع دستورها الذي دعا إلى الخروج بالأدب العربي من مرحلة الجمود والتقليد إلى الابتكار في الأساليب والمضمون. أنتج نعيمة أثناء عضويته في هذه الرابطة وحتى عودته إلى لبنان بعد سنة من وفاة جبران أفضل كتبه، **الغربال** وديوان **همس الجفون** و**مذكرات الأرقش** و**كان ما**

كان، وسواها. ويرى كثيرون أنّ كل ما كتبه نعيمة بعد عودته إلى لبنان لم يضف لأدبه الكثير، وإن حافظ على القيمة الأدبية واللغة التي تميّز بها. ولكن ثمّة آراء أنّ نعيمة كان تلميذ مدرسة جبران وأنّ في نفَسه وفي كل ما كتبه «شيء» من جبران وأنّه أخذ عنه الكثير، حتى أنّه بقي أسير طيف جبران وأفكار جبران منذ عاد إلى لبنان عام 1932 وحتى وفاته في بسكنتا عام 1988:

> توقّع الناس أن يجدوا في نعيمة الأخ والصديق والحبيب لجبران.. لكن الظنون خابت أحياناً كثيرة لأنّ موقف نعيمة من جبران لم يكن دائماً موقفاً ثابتاً ومتماسكاً، بل شابته ريب كثيرة، الأمر الذي أوحى للناس بأنّ نعيمة لا يحب جبران، هذا إن لم نقل إنّه كان يكرهه كراهية شديدة عليها ألف شاهد وشاهد. كان نعيمة يكتب عن جبران حيناً بأنّه أعظم كاتب ظهر في الشرق منذ سنوات طويلة (كما في مقدمته للأعمال الكاملة لجبران) ولكنه يقول بعد سنوات وتنشر الصحف قوله إنّ جبران رسّام أولاً وكاتب ثانياً، أو أنّ أهميته تعود إلى رسومه التي تأثّر فيها بالرسام الإنكليزي وليام بليك، وليس إلى كتابته الركيكة التي تشوبها عيوب كثيرة[10].

احتجّ أدباء كبار وخاصة من الذين كانوا في الرابطة القلمية، ومنهم أمين الريحاني، على كتاب نعيمة عن جبران. فنشر الريحاني رسالة مفتوحة إلى ميخائيل نعيمة في صحف بيروت يتّهم فيها نعيمة بالأنانية ويقول له: «(إنّ هذا الشعور) أمسى معك شبه مهنة. فأنت الداعي لمبدأ الحلول والتوحيد الكلّي، مما لا تستقيم الأنانية معه أو تدوم، وأنت المشفق على الناس من ألسنة الأدباء وأقلامهم. فكيف أوفّق بين هذا النبل فيك وما كتبته في صديقك وحبيبك جبران؟». وكتب عيسى الناعوري في مجلّة الأديب أنّ كتاب نعيمة عن جبران قصّة خيالية مختلقة. كما ردّ الأديب فيلكس فارس[11]، الذي كان صديقاً حميماً لجبران ومن جيله، معتبراً كتاب نعيمة عن جبران «رواية» لا «سيرة أدبية»، وأنّه لا يجوز لنعيمة أن يدخل في خصائص جبران النفسية التي صارحه بها خلال صداقتهما، معتبراً ما قاله نعيمة بجبران «هو الكفر بعينه» وأنّ نعيمة «أسرف كثيراً بالشتائم يرسلها إلى جبران من فم جبران: الدنس الفسق الغش الكذب»[12]. ودافع فيلكس عن جبران دفاع المحب المعجب إلى أبعد الحدود، فقد كان يرى فيه قمة شامخة من قمم الإبداع والعبقرية والإلهام. وبنظر نقّاد نعيمة أنّ كتابه عن جبران أساء إليه أكثر مما أساء إلى جبران.

ولكن بعد قراءتي لكتاب نعيمة عن جبران لم أجده بالسلبية التي ذُكرت مراراً. لا بل إنّ أكثر من 90 بالمئة من محتوى كتاب نعيمة هو تقدير وإجلال لجبران واعتراف بقيمته الأدبيّة والفنية من صديق قريب وخطط عن رغبتهما بالعودة معاً إلى لبنان والإقامة في دير ما سركيس في بشرّي وهو مشروع عرضه جبران على نعيمة دون غيره.

وثمّة عدّة أمور يمكن الردّ من خلالها على ناقدي نعيمة:

أوّلاً، قد ينظر الريحاني وآخرون إلى تطرّق نعيمة لعلاقات جبران العاطفية بأنّه طعن بجبران. ولكنّهم ينظرون إلى الأمر من خلال ثقافة المشرق في ثلاثينات القرن العشرين الغارق بالتقليدية حول علاقات المرأة والرجل. فهالهم ما ذكره نعيمة عن علاقات جبران النسائية دون أن يعترفوا بواقع مجتمعات الغرب حيث العلاقات ما بين المرأة والرجل خارج الزواج مباحة. وهي علاقات عايشها نعيمة الذي عاش في روسيا وأميركا لفترات طويلة ولم يجد أنّ تطرّقه إلى هذه المسألة بأنّه ذم بجبران.

ثانياً، إنّ على نقّاد نعيمة أن يقرأوا ما صدر بأقلام أكاديميين في دول الغرب من كتب نقدية عن كبار الشعراء والأدباء والموسيقيين والفنانين وفيها تفاصيل شديدة الحميمية عن ديكنز وغوركي ودوستويوفسكي وموزارت وبرليوز وسارتر وآخرين. ومهما كان النقد بحق هؤلاء العظماء قاسياً فهو يُعتبر أدباً مقبولاً. وعلى أي حال فليس في كتاب نعيمة عن جبران نقد من الطراز القاسي المعتاد في كتب السيرة النقدية في الغرب، كما ليس ثمّة فائدة أن يكون كتاب نعيمة من أوّله إلى آخره إطراء وتبجيل ومدح في جبران. كتاب نعيمة كما هو يُشعر القارىء بأنّ جبران هو إنسان أيضاً من حيث نزواته وهفواته وارتكاباته اليومية إلى جانب نجاحه وعظمته وقدراته. فليشاهد النقّاد فيلم «أماديوس» عن موزارت ومغامراته النسائية وفظاظته في الكلام، موزارت الذي يُعتبر ملاك الموسيقى الكلاسيكية وعبقريّها عبر العصور.

ثالثاً، كتاب نعيمة عن جبران ليس بقلم شخص يجلس في مكتبة جامعية وأمامه مؤلفات جبران وما كُتب عنه. بل هو سيرة حميمة من صديق قريب يدّون ما رآه بعينه مباشرة بعد وفاة جبران، ولأنّ نعيمة أديب كبير فمصداقيته تتوقّف على ما يكتبه، وما كتبه عن جبران مهم ويُعتبر مادة أرشيفية عالية الدقّة عن الأدب اللبناني في المهجر. وتفاصيل الكتاب تتراوح بين الطرافة عن الرابطة الأدبية والنقد الذي مارسه نعيمة نحو جبران في ما كتبه عن مؤلفاته في مجلّة السائح. فالمسألة هنا تتعلّقُ بذمّة نعيمة لأنّه ينقل إلينا تفاصيل حيّة عن جبران، إمّا أنّه شاهدٌ عليها أو أنّ جبران ذكرها له. ولذلك فلا يجب محاكمة نعيمة وكأنّه كتب عملاً «أكاديميّاً» مدعوماً بالأدلّة والبراهين والمراجع ويجب على القارىء أن يقبله كما هو، أي شهادة شخصية من صديق حميم لجبران وفيها ما يتخلّل أي صداقة بين شخصين، مزيج من النفور والمحبّة والتقدير.

رابعاً، لم يخلُ الأمر من قسوة في بعض صفحات كتاب تكاد تنمّ عن حسد أو ضغينة ما من نعيمة تجاه جبران. ولكنّها قسوة طفيفة ونادرة. وعلى سبيل المثال، كان نعيمة يعلم جيّداً أنّ دار نشر ألفرد كنوبف Alfred Knopf الأميركية التي نشرت كل كتب جبران باللغة الإنكليزية

بطباعة فاخرة مع رسومه، كانت في طريقها لتصبح من أعرق وأهم دور النشر الأميركية. ولكنّه، لنيّة غير سليمة، وصف الناشر هكذا: «شركة للنشر حديثة العهد في نيويورك أسّسها رجل يهودي ألماني اسمه «كنوف» عرف كيف يستثمر مواهب الكتّاب الحديثين» (13). فلم يكن من داع للإشارة إلى ديانة مؤسس الدار أو لحجمها سوى للتقليل من أهمية ما نشره جبران لدى هذه الدار في أعين القرّاء العرب.

خامساً، ليس صحيحاً أن نعيمة تحدّث عن نفسه كثيراً في كتابه عن جبران. فهذا لم يظهر إلا لماماً ولمقتضيات سياق سيرة جبران، أين منها مؤلفات نعيمة عن حياته في **سبعون** مثلاً. كان ضرورياً أن نعلم شيئاً عن حياة نعيمة في كتابه عن جبران لنربط ذلك بتفاصيل الفترة التي عايشه فيها. فنعيمة أقام في الناصرة في فلسطين يتابع دراسته في المسكوبية (دار المعلمين الروسية) فيها لأربع سنوات ثم غادر إلى روسيا عام 1906 ومن ثمّ هاجر إلى أميركا عام 1911 وبقي فيها حتى 1932. وأنّه من موقع سكنه في ولاية واشنطن البعيدة على المحيط الهادىء (وهي غير مدينة واشنطن عاصمة أميركا) وصلته مجلات عربية تصدر في نيويورك وانتهى به الأمر أن انتقل إلى نيويورك حيث التقى جبران وآخرين وعاش معهم عقدين من الزمن.

سادساً، ثمّ إن نعيمة أكثر من الإشارة المستفيضة عن اقتباسات جبران من **هكذا تكلّم زرادشت** لنيتشه. وقد أشرنا إلى هذا الأمر في الفصل السابق. ولكن ما يعتبره نعيمة اقتباساً أو نقلاً كان تأثّراً مشروعاً في عالم الفكر والأدب، ومَن لم يتأثّر بنيتشه مِن كبار الأدباء والشعراء والفلاسفة في القرن العشرين؟ وإذا كان جبران قد تأثّر بنيتشه فذلك لم يقلّل من عبقرية جبران وإبداعه الذاتي وجملته الآسرة وكلامه المعبّر. فقط الأعمى يمكنه أن يتجاهل أعمال نيتشه وكيف طبَعَت كل ما جاء بعدها من آداب وفنون وفلسفة.

ولكن عدا عن سعي نعيمة لإبراز جبران وكأنّه مقلّد لكتاب نيتشه لا غير، فثمّة فائدة أدبية كبرى من إشارات نعيمة إلى أثر نيتشه في جبران وبهذا يكون كتاب نعيمة مرجعاً لا غنى عنه في هذه الناحية بالذات من سيرة جبران وأعماله. فنعيمة يكشف أنّ جبران، عندما توفيّت أمّه وشقيقه وشقيقته في بوسطن ولم يبق من أهله سوى شقيقته مريانا، قرّر أن يغادر بوسطن إلى نيويورك عام 1912، حاملاً معه مخطوطة روايته **الأجنحة المتكسّرة** وكتاب نيتشه **هكذا تكلّم زرادشت**[14] (وهذا يؤيّد ما ذكرناه في الفصل السابق أنّ كتاب النبي كان في قلب جبران حتى قبل مجيئه إلى نيويورك). وبعد ذلك ينكبّ نعيمة عبر فصول عدّة على إبراز دور كتاب نيتشه في حياة جبران وصولاً إلى إنجازه كتاب النبي ونشره عام 1923. وابتداءً من فصل عنونه نعيمة «حفّار القبور» يحكي لنا أنّ جبران لدى قدومه إلى نيويورك عام 1912 سكن في حي

جرينويش فيلاج Greenwich Village البوهيمي في مدينة نيويورك:

> وكان نيتشه دليله الأول، ومساعده الأكبر، ومؤنس وحدته الأعظم. وما رافقه في جولة من جولاته الزرادشتية إلاّ هتف من أعماق وجدانه... كلّما فكّر جبران بنيتشه تخيّله كالأرض يضيق صدرها بما فيه من نيران فتفرّج عنه ببركان. ويا لزرادشت من بركان هائج يقذف البركات مع اللعنات، والنِّقَم مع النِّعَم! بل يا لخيال نيتشه يتغلغل في تجاعيد الماضي السحيق حيث يعثر على زرادشت[15].

ويمتدّ فصل «حفّار القبور» من كتاب نعيمة إلى عشرين صفحة تقريباً (181-198) يستعمل فيه نعيمة أدواته التحليلية النقدية الدقيقة ليدّل القارىء أين اقتبس أو نقل جبران من كتاب نيتشه، وأنّ ما كتبه وأبدعه جبران قبل كتاب نيتشه هو تماماً عكس ما كتبه بعد تعمّقه في كتاب نيتشه. فيقول نعيمة إنّ نيتشه كتب على لسان بطله زرادشت «إنّ من يكتب بالدم والأمثال لا يريد أن يُقرأ. بل أن يُحفظ عن ظهر قلب»، وأنّ «الذين يُقال لهم يجب أن يكونوا من العمالقة». ثم يشير إلى مقال بالعربية كتبه جبران عام 1917 بعنوان «الجبابرة» ومستهلّه «ليس من يكتب بالحبر كمن يكتب بدم القلب»، وأنّ كتابي جبران **المجنون** و**السابق** مليئان بالأمثال بأسلوب زرادشت وأنّ زرادشت يقول في كتاب نيتشه «أنا سابق نفسي»، فيفتح جبران كتابه وعنوانه **السابق** بعبارة «أنتَ سابق نفسك».

ويكشف لنا نعيمه أنّ جبران بعدما تعرّف إلى كتاب نيتشه «كاد ينسى كل من عرفهم قبله من كبار الكتّاب والشعراء. وعلى قدر ما كان يطيب له أن يختلي به كان يلذّ له في البدء أن يحدّث غيره عنه وأن يهدي أصحابه ومعارفه إليه»، وأنّ جبران كتب إلى فتاة أميركية تدعى «آديل واطسن» يلحّ عليها أن تقرأ **هكذا تكلّم زرادشت**:

> عزيزتي مس واطسن
> بلى. نيتشه جبّار وأي جبّار. وكلّما طالعته زاد حبك له. لعلّه بين أرواح العصر الحديث أكثرها نشاطاً وأوفرها حريّة وستبقى كتاباته بعد أن يمضي الكثير مما نحسبه اليوم عظيماً. أرجوكِ أن تقرأي **هكذا تكلّم زرادشت** حالما يتيسّر لك ذلك. لأنّ هذا الكتاب في نظري من أعظم ما عرَفته كل العصور. تعالي لعندي قريباً ودعينا نتحدّث عن نيتشه.
>
> خليل جبران.

ووصل الحد بجبران بعدما استأنس بزرادشت نيتشه أنّه أحسّ بوحدة أقسى من ذي قبل وبغربة «تقصيه عن ماضيه إلى حدّ أنّه صار يخجل أمام نفسه من كل ما كتبه وصوّره حتى ذلك الحين. وعندما أقبل على روايته الجديدة **الأجنحة المتكسّرة** لينقّحها ويقدّمها للطبع كاد يعدل

عن نشرها إذ خُيّل له أنّه لو عرضها على نيتشه لضحك ذلك الجبّار منه ومنها ولضربه على كتفه مثلما يضرب الكبير الصغير وقال له: «يا بني! دع الذين قلوبهم من عجين وأدمغتهم من مخاط يتلهّون بمثل هذه الترّهات. أمّا أنت فعار عليك أن يُشقيك حب امرأة... وأشدّ عاراً من هذا وذاك أن تندب حظّك على مسمع من الناس وأن تُكثر من سكب الدموع أمامهم والتبرّم من قساوتهم».

وهنا يوضّح نعيمة أنّ جبران فتح صفحة جديدة في أدبه مع مقال «حفّار القبور» المعبّر الأوّل عن المنحى النيتشوي في كل ما كتبه جبران بعد ذلك. وأنّه أي جبران، لو وضع في آخر المقال «قرار نيتشه الشهير **هكذا تكلّم زرادشت** لما كان نيتشه يخجل من أن يجعله (أي مقال جبران) فصلاً من فصول كتابه وثورة من ثورات بركانه. فهو في كل صوره الزرادشتية قلّما جاء بصورة أشدّ هولاً وأمرّ لوناً وأصدق لهجة في تأدية أفكاره من التي جاء بها جبران في ذلك الشبح الهائل الذي التقاه «في وادي ظل الحياة المرصوف بالعظام والجماجم».

ثم ينتقد نعيمة جبران بأنّه

> سكر بزرادشت وسكر أكثر من ذلك بما ناله من شهرة في العالم العربي، ورأى نفسه كالواقف على منبر ورأى الصحافة العربية كالأبواق تؤدّي صوته إلى كل قطر ومهجر عربي. وراح يكلّم قومه «كمن له سلطان». فلا يستنكف من أن يدعوهم «أضراساً مسوّسة» ولا من أن يخاطبهم هكذا:.. «أنا أكرهكم يا بني أمّي لأنّكم تكرهون المجد والعظمة. أنا أحتقركم لأنّكم تحتقرون أنفسكم. أنا عدوّكم لأنّكم أعداء الآلهة ولكنكم لا تعلمون». بل إنّه صار يخجل من أن يكون مسقط رأسه بلدة صغيرة كبشرّي في بلد صغير كلبنان. ويحسب أنّ من كان مثله يجب أن تكون ولادته ملتحفة بلحاف من السّر والسحر.

من الواضح في مواضع عدّة من كتاب نعيمة أنّه يتّهم جبران منذ انتقاله من بوسطن إلى نيويورك وانطلاقته في عالم النشر أنّه قد أصيب بجنون العظمة والاستعلاء، فهو يقول عنه: «هذا الناقم على الناس، والمقزّز من صغارتهم واستعبادهم لتقاليدهم، كان أشدّ تعلّقاً بتلك التقاليد. اللهم إذا ناله منها مجد وفخر وعظمة. وما نقم على الناس إلا لأنّهم لم يمجّدوه على قدر ما كان يحسب نفسه أهلاً لتمجيدهم». ثم يشير نعيمة إلى مقال لجبران بالإنكليزية عنوانه «العالم الكامل» يهتف فيه جبران في نهايته «ولكن لماذا أنا ههنا يا إله الأرواح الضائعة، أيّها الضائع بين الآلهة؟». ويتطوّع نعيمة، بنيّة سيئة تجاه جبران على ما يبدو، تفسير ما يقول جبران: «معنى هذا الهتاف «ما شأني أنا الكامل في عالم كلّه نقصان»، وكأنّه يقصد أن جبران يرى نفسه فوق العالم، ثم يضيف أنّ جبران قد «خُيّل له أنّه يحارب عدوّاً اسمه العالم»[16].

ويُعيب نعيمة على جبران تقمّصه لأسلوب وفكر نيتشه: «لو أن جبران وقف في ذلك الزمان أمام المرآة وتفحّص نفسه لوجد أنّ الجبّة التي استعارها من نيتشه لم تكن «تليق» له. لأنّها لم تفصّل لكتفين ككتفيه ولا لقامة كقامته. فلا مزاج نيتشه مزاجه، ولا إرادة نيتشه إرادته. أمّا القرابة التي وجدها بينه وبين نيتشه فلم تكن تتعدّى الخيال والقالب الذي يتّخذه الخيال جسداً له. وفيما خلا ذلك فنيتشه في وادٍ وهو في واد. غير أنّه حاول أن يزدرد نيتشه بجبّته وحذائه، فغصّ وفي غصّته ينبوع مرارته وظلمته وعذابه». ولكن مرحلة الإعصار النيتشوي في نفس جبران كانت قد بدأت تهدأ كما يقول نعيمة، إذ خلال سنوات كان جبران قد بدأ يستوعب نيتشه في مجمل قراءاته وكتاباته فلا يعود العنصر الوحيد والطاغي: «أخذتُ أشعر من محادثاتي الكثيرة معه أنّه مشرف على فجر حياة جديدة. وأنّ العواصف التي أثارها فيه نيتشه فكادت تقتلع جذوره من تربتها الشرقية وتتركه عالقاً بين الأرض والسماء قد بدأت تهدأ»[17]. ثم يخصّص نعيمة فصلاً كاملاً عن كتاب **النبيّ** ويعنونه «المصطفى» وفيه نقد دقيق إلى استعارات جبران من نيتشه. إذ بعدما يقدّم نعيمة ملخّصاً لمضمون **النبيّ**، يقول:

> هذا هو القالب الذي اختاره جبران ليسكب فيه خلاصة أفكاره في الناس وحياتهم. وهو، كما ترى، قالبٌ جميل يليق بما يحمله وما يحمله يليق به. لكنّه - ويا للأسف - لم يكن كلّه من صياغة جبران. فشكله الإجمالي مستعار من نيتشه وزرادشته. فكأنّ جبران الذي تخلّص من سطوة أفكار نيتشه لم يتخلّص من سطوة أساليبه البيانيّة والفنيّة. ولم يكن يعلم أنّه لم يتخلّص منها. نيتشه اتخذ زرادشت - وهو نبي - بوقاً لأفكاره. وجبران اتخذ نبيّاً دعاه «المصطفى». زرادشت نيتشه يسير غريباً بين الناس ناثراً عليهم أفكاره. وعندما تتعب روحه من الغربة بينهم وتحنّ إلى العزلة الملهمة يتركهم ويعود إلى «جزائره السعيدة». ومصطفى جبران ينثر مواعظه على الناس ثم يعود بعد غربته بينهم إلى «الجزيرة التي هي مسقط رأسه.

ولكن نعيمة، وبعد صفحات عدّة يسرد فيها أوجه الشبه بين كتاب زرادشت لنيتشه وكتاب **النبي** لجبران يعود ليبيّن أصالة جبران في أنّ جبران إنّما دفع جزية كبيرة لنيتشه من حيث القالب ولكنّ الروح التي سكبها في **النبي** كانت من خياله، ومن ينبوع الروح الفياضة. ثم ينصح القارىء: «لا تتسرّع بحكمك على جبران ولا تقل إنه قد نقل ما ليس له.. (بل) قال ما قاله بأسلوب يكاد يكون جديداً بنضارته، وانسجامه، وجمال ألوانه واتساقها، ووفرة نغمته وائتلافها... حتى أنّك لو شئت أن تجد فيه (أي في الكتاب) عيباً يستحق الذكر لما استطعت... لأنّ جبران في هذا الكتاب، أكثر منه في أي كتاب آخر، بلغ أقصى مقدرته الفنية في انتقاء التشابيه المبتكرة وابتداع الاستعارات والمجازات الناتئة كتماثيل محفورة في صخر!»[18]

- 3 -

بعض النقّاد شرح أنّ نعيمة ارتكب «قتل الأب» تجاه مِثاله جبران (في عقدة أوديب الفرويدية). إذ إنّ نعيمة كان تلميذ جبران بامتياز وأي مقارنة بين مؤلفات ميخائيل نعيمة بما تركه جبران تُظهر نعيمة مخلصاً لمدرسة جبران الأدبية: كلّما كان جبران يكتب شيئاً، كان نعيمة يبادر ليصنع مثله. فرواية جبران **الأجنحة المتكسّرة** تقابلها لدى نعيمة روايات وقصص مشابهة، وإذا كتب جبران **رمل وزبد** كتب نعيمة **كرم على درب**، و**المواكب** لجبران يقابلها **همس الجفون** لنعيمة. ومقابل **النبي** كتب نعيمة **مرداد**. ولم ينصرف جبران إلى الشعر بل كانت له مجموعة واحدة، فكان لنعيمة مجموعة واحدة أيضاً. وحتى انشغال جبران بالرسم قابله نعيمة برسوم قلّد فيها جبران تقليداً كاملاً. ولكن الأهم من كل هذا هو أنّ مضمون جبران الفكري الذي بناه على الروحانية الآسيوية، هو بالضبط ما كان المحرّك الأكبر لنعيمة. فطغى على مضمون أعماله أفكار التقمّص وعودة الروح إلى الجسد، وتمثّل نعيمة التجربة الروحانية والكتابية لجبران تمثّلاً تاماً تقريباً[19].

وإذا كان نعيمة قد فاق جبران في بعض أعماله اللاحقة أسلوباً ولغة، فلأنّه عاش 60 عاماً بعد وفاة جبران متوسّعاً فيما بدأه الأخير. فجبران هو الذي أطلق المنهجية الجديدة في الأدب التي عشقها كتّاب الشرق وشعراؤه، ولم يذهب نعيمة أبعد من ذلك بعد عودته إلى لبنان. إذ إنّه بقي في السياق نفسه من أفكار البوذا والتقمّص والأساطير الآسيوية، وأصبح أسير التصوّف الآسيوي الغيبي الذي وإن كان منتشراً إبّان شباب نعيمة وجبران في أوروبا وأميركا، واعتنقاه في جملة ما اعتنقاه، فإنّ هذا الفكر قد تراجع كثيراً في كل مكان. في حين أصرّ نعيمة من بيته في الشخروب بعد عودته إلى لبنان على إبقاء هذا الفكر يكرّره بصورة آلية لعدّة عقود، دون أن ينصرف إلى أفكار أخرى أو يتوسّع في معارفه. ويذكر الناقد اللبناني جهاد فاضل أنّ من «نقاط الضعف البارزة لدى نعيمة هي تجاهله لتراث العرب والإسلام وعدم قدرته على التعامل مع متغيّرات العصر وحقائق المنطقة العربية وقوانين التاريخ». ويقول الناقد جهاد فاضل:

> أليس غريباً أنّ هذا المفكّر الذي اقترب كل هذا الاقتراب الحميم من تراث بوذا والهند، بقي مغلقاً أو بعيداً عن تراث الإسلام، فلم يعرفه تلك المعرفة المعمّقة وكأنّ الإسلام لم يظهر بعد، وكأنّ الإسلام لا يتضمّن أيضاً جانباً روحياً خصباً فيه ما يمكن أن يرضي أذواق نعيمة ومواجده الروحية؟.. أوليس غريباً أيضاً أنّ نعيمة الذي عاد نهائياً إلى لبنان سنة 1932، وهو في أوج شبابه، قصد فوراً شخروبه حيث عاش عملياً حياة غربة كاملة عن بلده ومحيطه، فلم يظهر في كتبه أي انعكاس لمعاناة لبنان تحت الاستعمار الفرنسي، ولا لمعاناة أي شعب آخر، عربي أو غير عربي، ولا وجود على الإطلاق لما يُدعى بفلسطين وقضية فلسطين؟ وكيف يمكن لمن ندب نفسه لمحاربة شياطين الروح والجسد، أن ينكفىء عن محاربة شياطين الواقع والحياة، وأن لا يصارع قوى الشر المنقضّة على لبنان وباقي بلاد العرب؟ وكيف يمكن للكاتب أن يغسّل يديه من قضايا عالمه ومجتمعه، وأن يحصر كل شيء بمسألة خلاص النفس تناسخاً أو غير تناسخ، ويقنع نفسه بأنّ مملكته خارج هذا العالم؟ كيف؟[20].

في هذا النقد يبدو فاضل وكأنّه يستجوب التزام المثقف في نفس نعيمة (وموضوع الالتزام والواقعية كان مدرسة لم تظهر بعد في الثقافة العربية وفي أجواء بيروت في الثلاثينات، بل برزت في الخمسينات). ويشكّك فاضل في أن يكون نعيمة قد كان هذا المطّلع الكبير على الأدب العربي والتراث العربي، لأنّ هذا لا يظهر في كتب نعيمة: «لم نلمح طيلة مسيرته الأدبية والفكرية أي اقتراب حميم من التراث العربي، أو أي رغبة بالتفاعل على النحو الذي صنعه المفكر المصري زكي نجيب محمود.. لقد كان رأي نعيمة دائماً، صراحة أو ضمناً، سيئاً جداً بالثقافة العربية والإسلامية، أما مرجعيته الروحية والفكرية الأساسية فإنّها كانت الثيوصوفية والفكر الهندي».

ومع أنّ نعيمة يعتبر كتابه **مرداد** أجود كتبه وجوهر فكره، تُرجم إلى عدد كبير من اللغات الأجنبية ومنها لغات الهند، إلاّ أنّه، عدا عن لغته المميّزة وموقعه في تاريخ الأدب، يُعتبر كتاباً مهملاً ومهجوراً على مستوى الحضور العربي ليس فيه ما يجتذب القارىء العربي أو يثير اهتمامه، لما يحتويه من فكر خرافي، كان يحاول نعيمة من خلاله أن يحذو حذو جبران في كتاب **النبي** أو حذو أمين الريحاني في كتاب **خالد** (أي ابتكار شخصية نبوية عرفانية تدلي بآراء في شأن النفس والحياة والمصير وما إلى ذلك). فات نعيمة أنّ جبران والريحاني كانا يغرفان من التراث العربي، وأنّ رأي جبران في النهضة العربية واللغة العربية كان رأياً في غاية الإيجابية، وأنّ أمين الريحاني كان مسيحياً مارونياً عروبيّاً في طريق الروّاد الكبار من القرن التاسع عشر، وإيليا أبو ماضي شاعر عربيّ كبير. ويرى فاضل أنّ أثر نعيمة في الأدب العربي المعاصر هو في القصّة والنقد والشعر وليس في الفكر. ذلك أنّ القارىء أو المثقف أو الكاتب العربي لم يتفاعل فيما بعد مع مضمون نعيمة الغيبي الغارق في نظريات حول الكون ومصير النفس، وهي آراء يرفضها العلم كما يستغربها العرب بتراثهم المسيحي والإسلامي. لذلك كانت تجربة نعيمة الفكرية في أكثر من نصف قرن بعد عودته إلى لبنان تقتصر على نفاذ الفكر الهندي في شخصه.

ولكن حتى لو لم يجد تبشير نعيمة بالتقمّص صدى في العالم العربي في الأربعينات والخمسينات، فإنّ لنعيمة مكانه المركزي الكبير في تاريخ الأدب العربي. ذلك أنّ مضامين مؤلفاته الأدبية تركت أثراً كبيراً على الكتّاب، ومنها كتابه النقدي الأول **الغربال** الذي صدر في

القاهرة عام 1923 مع مقدمة للأديب عباس محمود العقّاد، وطُبع منه 14 طبعة خلال سنوات وكان فتحاً أدبياً لنعيمة كرّسه كأديب على مستوى العرب. ومجموعته الشعرية **همس الجفون** التي بيّن فيها مساهمته كمجدّد في الشعر، وأعماله في القصص حيث صوّر عواطف الناس وأشواقهم وعذابهم، ويبدو مختلفاً في قصصه القصيرة قريباً من الحياة، ويشيد جهاد فاضل بأعمال نعيمة مثل **مذكرات الأرقش** و**سبعون** و**كان ما كان** والتي ضمّنها إبداعه الأدبي ونزعته التقدمية ورفضه للخمول والجمود في الأدب والحياة.

- 4 -

ثمّة فترة رمادية من الثلاثينات إلى أواخر الأربعينات في بيروت كانت تمهّد لعصر الأدب الملتزم. لقد شرب كلّ من جبران ونعيمة من ثقافات الغرب وبرزت التأثيرات الروحية الشرقية في أعمالهما، كما برزت في أعمال نيتشه وهسّه الألمانيَين. ولكن هذا الانجذاب إلى الروحانية الشرقية لم يرق للأدباء والمفكّرين العرب فيما بعد، كالمصري طه حسين الذي اعتبر الثقافة المصرية استمرارية لأوروبا والغرب، ومثله رأى المصري لويس عوض، الذي زاد على ذلك أنّ مصر ليست عربية حتى. ومن ناحيته انتقد المفكّر اللبناني أنطون سعادة انجذاب ميخائيل نعيمة إلى الروحانية الشرقية، وأعتبر مثل هذه الأفكار «تخبّط وفوضى في الأدب». ففي كتابه عن الأدب، لخّص سعادة آراء نعيمة حول تفوّق الروح الشرقية، ثم انتقده بالقول:

> هذا كلام إذا أزلت منه زخرف التعبير الأدبي الشعري لم تجد فيه حقيقة واحدة غير جهل شؤون الحياة وتطوّرها منذ ظهر الإنسان على مسرح الطبيعة وجهل التاريخ وفلسفة التاريخ. فالشرق لعلّة طبيعية على الأرجح حاول مِن قَبْل تحسينَ الخليقة كما حاول الغرب تحسينها من بعد. ولذلك نشأت الأديان في الشرق، أي لتحسين الخليقة. وقد «حسّنت» الأديان الخليقة تحسيناً كبيراً، ولا شك. ولكنّها عصت كل تحسين جديد نشأ بعد أحكامها فأصحابها لا يقروّن بمعرفة جديدة إلا مكرهين... ولستُ أعتقد أنّ تعاليم بوذا ولاوتسو أنشئت بقصد منع التفكير في «تحسين الخليقة» ولكن العقلية الشرقية التي عجزت عن حل قيود الروح المادية بنظرة إلى الحياة والكون فاهمة، هي التي وقفت عند «أحكام» الفلسفات الدينية وتعليلاتها الافتراضية المستندة إلى «قوّة أكبر منها» (حسب قول نعيمة) حدّدتها تلك الفلسفات تحديدات متباينة[21].

ويتابع سعادة نقده لنعيمة: «إنّ صوفية نعيمة الهدّامة التي أبرزها في أحد خطبه في بيروت سنة 1932 أو 1933 بقوله إنّ القوّة هي في الأمم العاجزة «المستغنية» عن التسلّح (وإن يكن استغناؤها قهراً أو كرهاً) وإنّ الضعف هو في الأمم المستكثرة من آلات الحرب، قد نبذتها سورية[22] ولا تفكّر في جعلها مثالاً أعلى لها». وإذ يستعرض سعادة آراء عدد من أدباء وشعراء

لبنان ومصر يخرج بنتيجة: «أنك لو جمعت جميع الأقوال والآراء المتقدمة وأمثالها لما حصل لك منها غير اضطراب في الفكر وتشتت في الشعور يحرمانك إدراك حقيقة الأدب عموماً والشعر خصوصاً ورسالة الفن».

آراء سعادة هذه كانت بروتو – حداثوية، ظهرت قبل ازدهار موسم الحداثة في الثقافة العربية في الخمسينات. فقد كان صلب موقفه ضرورة الالتزام وأولوية المضمون الفكري في الأدب. وهو في ذلك كان منحازاً إلى الثقافة الغربية، ما كان واضحاً ليس فقط في آرائه في الأدب، بل في مجمل أفكاره العقائدية التي استندت إلى الفلسفة الأوروبية في القومية ونهضة الأمّة ونشوئها. حتى أنّ مشروعه لكتابة نشوء الأمة السورية، والذي ظهر جزؤه الأول، اعتمد بشكل رئيسي على مراجع ألمانية وغربية[23]. وسنرى أنّ آراء سعادة كانت في سياق حركة بدأت في الأدب العربي نحو المضمون الفكري والالتزام، وتركت أثراً عميقاً في الشاعر أدونيس، من ضمن حركة تحررية للشعر العربي المعاصر. كما أنّ أدونيس تنكّب لواء العصيان على المقدّس، وسنعرض ذلك في فصل لاحق.

اختلفت الأمور كثيراً في النصف الثاني من القرن العشرين حيث بات التأثّر اللبناني والعربي بالغرب أعلى بكثير من السابق وبات المضمون الفكري للأدب والفنون ثابتة في الإبداع. وفي هذا الصدد يلاحظ إدوارد سعيد أنّ كليّات العلوم الاجتماعية والإنسانية في الغرب كانت قلّما تهتم بدراسة الفنون والآداب العربية في السابق. فنجد جحافل من الاختصاصيين بالشؤون العربية والشرق أوسطية يدرسون كل ما يتعلّق بالعرب ولكنّهم يتجاوزون بدون اكتراث الكنز الأدبي والفني العربي. ذلك لأنّ هؤلاء يعتبرون أنّ دراساتهم عن الدول العربية والعالمثالثية تتعلّق بـ«الحقائق والأرقام» وأنّ ليس ثمّة «حقائق» في الأدب والشعر عند العرب مثلاً ما يمكن أن يفيد بحثهم. وتكون النتيجة حسب إدوارد سعيد «نقصاً ملحوظاً في فهم ووعي الغرب المعاصر للشرق والإسلام ويبقى الإدراك الغربي محصوراً ومقتصراً على «العادات» و«الميول» و«الإحصاء». وباختصار يجرّد هذا الأسلوب العرب والشعوب الشرقية من إنسانيتهم ويجعلهم «معلومة» في بحث»[24].

أمّا تفسير هذا الموقف الأكاديمي الغربي الذي أهمل الأدب والشعر العربيين، فإنّ المستشرقين القدامى قد عرفوا النتاج الأدبي العربي في عصر النهضة، ولاحظوا أنّه بعكس ما سبقه كان يقترب بخفر من الواقع الاجتماعي ومن عالم الفكر ولكن ليس بدرجة كبيرة. وكان لهؤلاء المستشرقين والرحّالة نفوذ كبير استمرّ حتى في النصف الثاني من القرن العشرين، ذلك أنّ الباحثين بعد ذلك قرأوا بلغتهم ما كتبه المستشرقون والرحالة بالإنكليزية والفرنسية والألمانية عن الأدب والشعر في العالم العربي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين،

وتوقّفوا هناك ولم يقرأوا بأنفسهم ما كتبه العرب في النصف الثاني من القرن العشرين. وإلاّ لكانوا وجدوا مضموناً في غاية الأهمية يعكس مسيرة الفكر العربي الحديث، ولم يفهموا ما قصده أدونيس من عبارة «النهضة الثانية». ولكن هذا الاتجاه بدأ يتغيّر منذ أواسط الثمانينات من القرن العشرين، وثمّة حركة ناشطة في أميركا وألمانيا وبريطانيا وفرنسا وإيطاليا لدرس ونقد الأدب العربي، شعراً ورواية وفكراً.

تركَت لغةُ جبران أثراً كبيراً في الشعر والأدب العربي فيما بعد، وخاصة في فترة الخمسينات والستينات، وكان لموقف أنطون سعادة البروتو-حداثوي من الأدب أثر أيضاً في شعراء الحداثة وأبرزهم الشاعر أدونيس الذي قال بأنّه يدين لسعادة بالكثير: «كان تأثير كتاب **الصراع الفكري في الأدب السوري**[25] عظيماً، وأعتقد أنّه لا يزال، حتى الآن، من أهم الكتب التأسيسية في هذا المجال. يكفي أنطون سعادة أنّه كتب هذا الكتاب». وفي سؤال لصقر أبو فخر عن أثر هذا الكتاب في اتجاه أدونيس الشعري، يجيب أدونيس أنّه بعد قراءته هذا الكتاب:

> صرت أنظر إلى الشعر على أنّه ليس مجرّد تعبير عن العواطف والانفعالات فقط، إنّما هو رؤية متكاملة للإنسان وللأشياء وللعالم. اكتشفت هذا المفهوم أوّل مرّة في كتاب أنطون سعادة **الصراع الفكري في الأدب السوري**. وكان انتقالاً حاسماً من هذا الشتات العاطفي وهذا الشتات الانفعالي الذي كانت تُكتب به القصائد. ولا يزال الشعراء يكتبون قصائدهم اليوم هكذا، إلى موقف من العالم وإلى رؤية وإلى نوع من المقاربة. عندما تمتلك مثل هذه النظرة ومثل هذه الرؤية تتغيّر نظرتك إلى اللغة ويتغيّر تعاملك مع لغتك، وكذلك نظرتك إلى البناء الشعري تتغيّر هي أيضاً. هذا أهم ما أخذته من كتاب **الصراع الفكري**. الأمر الآخر هو أنني رأيت فيه مستنداً للبوادر الأولى في الشعر العربي والتي كانت مهملة ولا يزال الشعراء يهملونها بدورهم. أي أنّ الشعر لا ينفصل عن الفكر. وكل شاعر كبير في التاريخ كان، بمعنى ما، مفكّراً كبيراً. المعرّي مفكّر كبير إلى جانب كونه شاعراً كبيراً. المتنبي وأبو تمّام وأبو نواس كلهم مفكرون كبار لأنّهم أسّسوا، لا لقيم جمالية فقط، وإنّما لقيم فكرية أيضاً... وأنطون سعادة عزّز لدي هذا الاتجاه بقوله إنّ الشعر لا ينفصل عن الفكر، فهو رؤية إلى العالم[26].

في العام 1953 ظهر في بيروت العدد الأول من مجلة **الآداب** التي دعا فيها صاحبها سهيل إدريس[27] إلى الأدب الملتزم والفن الملتزم، والمقصود الالتزام بقضايا الإنسان والحرية والنضال ضد الاستعمار إلخ، فلا يكون الفن للفن. واحتضنت **الآداب** حركة الشعر العربي الحديث وكانت دعامة أساسية للشعر التفعيلي والقصيدة النثرية والحداثة. إلتزام سهيل إدريس ظهر منذ افتتاحيته في العدد الأول: «تؤمن المجلة بأن الأدب نشاط فكري يستهدف غاية عظيمة هي غاية الأدب الفعال الذي يتصادى ويتعاطى مع المجتمع، إذ يؤثّرُ فيه بقدر ما يتأثر به».

وأضاف إدريس أنّ على الأدب، كي يكون صادقاً، ألّا يكون منعزلاً عن المجتمع الذي يعيش فيه. وإشارة إلى مركزية الالتزام في الخمسينات أنّها كانت النقطة الأساسية التي أشار إليها سماح إدريس، نجل سهيل إدريس، في مقالة للأوّل بعد 56 عاماً من ولادة **الآداب**، حيث كتب سماح عام 2009 أنّ

> الصفةَ الأبرز في سهيل إدريس هي صفةُ المثقف الملتزم بقضايا مجتمعه. بل إنّ مجمل إنتاجه في الرواية والقصة والترجمة والتأليف المعجميّ، وفي ميدان النشر وفي اتحاد الكتّاب اللبنانيين والاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب والاتحاد العام لأدباء آسيا وأفريقيا... كان الحافزُ الأوّلُ إليه الالتزامَ بتطوير المجتمع العربي في اتجاه الحريّة والوحدة والعدالة[28].

وعن إقامة سهيل إدريس في باريس في مطلع الخمسينات لنيل درجة الدكتوراه من جامعة السوربون، يقول سماح إدريس إنّ والده حرص على اكتساب الوعي السياسي والتقى بعدد من المثقفين العرب الأمرُ الذي أسهم في تكوّن وعيه القوميّ. وأنّ روايته الأولى **الحيّ اللاتيني** (1953)، تُبرز شخصيّة «فؤاد» (القومي العربي) وخياره الوطني: العودة إلى لبنان والعمل من هناك على تطوير المجتمع العربي واستقلاله.

عندما توفّي سهيل إدريس عام 2008، كتب الناقد حسين بن حمزة في تأبينه: «لنتذكّر ترجماته لسارتر وكامو، وتبنّي دار الآداب لنشر الكثير من المؤلفات الوجودية.. لنتذكر أنّه أحد روادِ الرواية الحديثة في لبنان والعالم العربي، وأن روايته الأشهر **الحيّ اللاتيني** أسهمت مع روايات **أديب** لطه حسين و**عصفور من الشرق** لتوفيق الحكيم و**قنديل أم هاشم** ليحيى حقي و**موسم الهجرة إلى الشمال** للطيب صالح.. وغيرها، في سرد العلاقة الشائكة والملتبسة بين الشرق والغرب والفجوة الحضارية بينهما. وهو الموضوع الذي احتل حيّزاً مهماً في المشهد الروائي والنقدي العربي»[29].

ويشرح المفكّر المصري محمد مصطفى بدوي أنّ اصل حركة الالتزام في الفن والأدب العربي مرجعه إلى مقالة للفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر كتبها قبل خمسة أعوام من صدور مجلة **الآداب** بعنوان «ما هو الأدب؟» (1948)[30]. وهو ما يؤكّده سماح إدريس حول اهتمام والده في ترجماته الأولى بالفكر الوجودي، واعترافه بأنّ اهتمامه «نابعٌ من اهتمام كبارهم، ولاسيما سارتر، بالنضال القوميّ». وأنّ ما حفّزه على حب سارتر كان موقفه الشاجبَ للاحتلال الفرنسي للجزائر، حيث يقول سهيل إدريس: «كان طبيعياً بعد ذلك أن أحبَّ هذا الكاتب، وأن أترجمَ عدداً من مؤلّفاته، وقد كنت أطمع إلى أن نكتسب هذا المفكر العالمي إلى صفنا في الدفاع عن حقوق الفلسطينيين». ويتفهّم سماح إدريس لماذا ندم والده على ترجمة سارتر

بعد زيارة هذا الأخير الكيان الصهيوني[31]، ما يبيّن أنّ التزام سهيل إدريس بمنهجية سارتر في الالتزام الأدبي لم يطل السياسية ولم يعني افتراقه عن قضايا العرب. وحتى معجم **المنهل** الفرنسي العربي، الذي يعتبر من مساهمات سهيل إدريس الرائعة، يرى سماح أنّه «كان ثمرة شعور إدريس بلاجدوى الكتابة الإبداعية عقب هزيمة حزيران 1967». وأنّ سهيل إدريس «قد هالَه مقدار الأكاذيب التي روجّت نصر العرب قبيل النكسة الماحقة، فاكتشف أنّ «السبيل الأفضل للتصدي والمقاومة» بعد تلك النكسة «إنّما هو سبيلُ اللغة ووعينا الحقائق والمفاهيم لسانياً قبل كل شيء». ويشرح سماح أنّ والده فتح المجال في مجلة **الآداب** لمواصلة الاحتجاج: فكان **بيان 5 حزيران** لأدونيس، و**هوامش على دفتر النكسة** لنزار قباني، وعشراتُ المقالات - المباضع في جسد الهزيمة».

أمّا عن قضية الالتزام، فقد كان سهيل إدريس واعياً لمسألة «توفيق الأديب بين مواكبة الحدث وإرهاف الناحية الفنية»، وهي مسألة شغلته كثيراً. وكان الحل أنّ مبدأ الالتزام هو المهم، لا توقيته. ولا يعني ذلك أن يصمت الأديب والمثقف أو يؤجّل ردّه، حين تقع «الأحداث»، على كثرتها في التاريخ العربي المعاصر، بحيث تكاد تبتلع كامل وقت المثقف لو شاء الالتزام بها. وكلها مشاغل لا تترك للأديب مجالاً واسعاً لإرهاف فنّه. ويقول سماح إدريس إنّ أكثر ما كتبه سهيل إدريس في مجلة **الآداب** رسم نظرية متكاملة في الالتزام العربي، قوامها عناصر خمسة:

أولاً، المواكبة والشهادة؛ ففي رأيه أنّ على الأديب والمثقف أن يكون شاهداً على عصره وكاشفاً لمعاني أحداثه.

ثانياً، التغيير؛ فدور الأديب والمثقف هو تغيير المجتمع العربي باتجاه الوحدة والحرية والاشتراكية. وسهيل إدريس رسم لنفسه مهمات أساسية: الدفاع عن الوحدة العربية، وعن حرية التعبير، وعن القضايا العادلة وعلى رأسها قضية فلسطين. وقد دفعه ذلك إلى خوض المعارك، وإصدار البيانات، وحشد «المناصرين».

ثالثاً، رفض الهتاف والدعاية في الأدب الملتزم، بل العمل على إرهاف نواحيه الفنية.

رابعاً، نبذ الإلزام الحزبي والسلطوي.. الكاتب الحقيقيّ «لا يلتزم إلّا بضميره ووعيه».

خامساً، إنكار تقديم الحريات الديموقراطية على مذبح المشاريع القومية.

لم تهبط حركة الالتزام في الخمسينات بالمظلّة، ولم يكن الأدب الملتزم جديداً في لبنان وسورية ومصر والعراق. ذلك أنّ معظم أدب عصر النهضة العربية منذ أواخر القرن التاسع عشر كان يصب في هذا الإطار. ولكن نكهة الخمسينات كانت في ثوريتها مختلفة تماماً عن كل ما سبقها، برزت أثناءها حركات استقلال وتحرّر عربي، وبدأت معركة الجزائر، وثورة عبدالناصر وثورة العراق، ونقمة عربية عارمة على نكسة فلسطين، والتحدّي الذي شكّله ظهور دولة اسرائيل.

فأعطى هذا الجو دفقاً جديداً وكبيراً للفن والأدب عند العرب. حتى أنّ كتاباً ظهر في مصر عام 1955 لمحمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس عنوانه **في الثقافة المصرية** وضع مقدّمته المفكّر اللبناني حسين مروّة، أعطى الأولوية للأدب الملتزم في العالم العربي.

بيروت الخمسينات والستينات والسبعينات جذبت مثقّفي العرب، الذين برز منهم نجومٌ ساطعة. من فلسطين جاء محمود درويش وفايز صايغ وتوفيق صايغ وغسان كنفاني وإحسان عبّاس والأخوة خالدي ونقولا زيادة، ومن سورية أدونيس ونزار قباني ومحمد الماغوط، ومن العراق بلند الحيدري وعبدالوهاب البياتي وبدر شاكر السياب ونازك الملائكة. إحتاجوا إلى متنفس حرية وفضاء للكتابة والإبداع وبيروت وفّرت لهم كل هذا وأكثر. وبحق كانت بيروت في الخمسينات والستينات واحة لأخصب مراحل الإبداع العربي في الشعر والمقالة والأدب والرواية، فتحت مجلاتها وجرائدها، كـ**الآداب** و**النهار**، صفحاتها لهؤلاء.

في العام 1956 زار طه حسين، عميد الأدب العربي، بيروت، وأُعجب بها رأى وأعلن أنّ عاصمة الثقافة العربية انتقلت من القاهرة إلى بيروت.

وفي تلك الأثناء كانت صفوة الأدباء العرب تتجمّع في بيروت، وكانت الإصدارات الجديدة فيها تتوالى، فمن العراق صدر للسياب ديوان **أزهار ذابلة**، ولنازك الملائكة ثلاثة دواوين شعرية هي **عاشقة الليل** و**شظايا ورماد** و**قرارة الموجة**، وللبياتي **ملائكة وشياطين** و**أباريق مهشّمة**، ولبلند الحيدري **أغاني المدينة** و**خفقة الطين**. ولصلاح عبد الصبور **الناس في بلادي**، ولفدوى طوقان **وجدتُها**، ولنزار قباني **طفولة نهد** و**قالت لي السمراء** والخليل حاوي **نهر الرماد** ولأدونيس **قالت الأرض**.

***

في الوقت الذي كانت فيه بيروت تزدهر كعاصمة للثقافة العربية وتستقطب، بفضل جو الحريّة والمؤسسات التربوية والإعلامية، خيرة الكتّاب والشعراء والمثقّفين العرب، كان ثمّة حركة موازية، أو حركة ضمن هذه الحركة، تعمل على تعزيز كيان لبنان وهويّته. فبيروت لم تكن مدينة - دولة كموناكو مثلاً، بل كانت عاصمة دولة حقّقت استقلالها حديثاً، تتحمّل مسؤولية شعب ينتمي أبناؤه لثمانية عشرة طائفة دينية ولم يمض سوى عقود قليلة على ضمّ مدن الساحل الكبرى وعكار والبقاع والجنوب. فكان استحقاق خلق هويّة ثقافية ووطنية لهذا البلد نصب اهتمام النخبة الثقافية في بيروت، وهو ما سنعالجه في الفصل التالي.

هوامش الفصل الثالث

(1) يستعمل كثيرون عبارة «الحرب الأهلية» أو «الحرب الملبننة»، أو «حرب الآخرين على أرض لبنان». ونستعمل هنا عبارة «الحرب اللبنانية» للاشارة إلى أنّ الحرب قد وقعت على أرض لبنان.

(2) وُلد خليل المطران في بعلبك (حيث لا يزال بيته قائماً) عام 1871 وتوفي في القاهرة عام 1949. تلقى المطران تعليمه بالمدرسة البطريركية في بيروت وتلقن اللغة على يد أستاذيه الأخوين خليل وإبراهيم اليازجي وأطلع على أشعار فكتور هوغو وغيره من أدباء ومفكري أوروبا عندما هاجر إلى باريس. ومن باريس انتقل إلى مصر، حيث عمل كمحرر بجريدة **الأهرام** ثم قام بإنشاء **المجلة المصرية** وجريدة **الجوائب** اليومية. وخلال فترة إقامته أصدر ديوان شعر في أربعة أجزاء عام 1908، وترجم مسرحيات شكسبير وغيرها من الأعمال الأجنبية، وكان له دور فعال في النهوض بالمسرح في مصر. ونظراً لجهوده الأدبية المميزة قامت الحكومة المصرية بعقد مهرجان لتكريمه حضره جمع كبير من الأدباء والمفكرين ومن بينهم الأديب الكبير طه حسين.

(3) ميشال شيحا، **خليل مطران**، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1981.

(4) ميخائيل نعيمة، **المراحل**، بيروت، مؤسسة نوفل، 1989، ص 15-9.

(5) ميخائيل نعيمة، **المراحل**، بيروت، مؤسسة نوفل، 1989، ص 29-16.

(6) ميخائيل نعيمة، **المراحل**، بيروت، مؤسسة نوفل، 1989، ص 54-30.

(7) نفس المصدر، ص 59-55، عن مجلّة الهلال، القاهرة، دار الهلال، 1923.

(8) ميخائيل نعيمة، **النور والديجور**، بيروت، دار نوفل، الطبعة الثامنة، 2001.

(9) جهاد فاضل، **الأدب الحديث في لبنان**، ص 283-282.

(10) جهاد فاضل، **الأدب الحديث في لبنان**، ص 282.

(11) وُلد فيلكس فارس في صاليما عام 1882، من أب لبناني وأمّ فرنسية سويسرية، وعاش حياة ثريّة بالأدب والتعليم والعمل في لبنان وسورية ومصر وتركيا، ثم سافر إلى الولايات المتحدة في 1922-1921، حيث تمتّنت أواصر الصداقة بينه وبين الأدباء وفي مقدمهم جبران ونعوم مكرزل وميخائيل نعيمة ورشيد أيوب. وأُعجب جبران بفارس الخطيب والشاعر وكتب عنه في جريدة **السائح**، وبقي الإثنان يتبادلان الرسائل. وعن لقائه بجبران يقول فارس: «جالست جبران ساعات طويلة تركت في نفسي أثراً لم تترك مثله أيّة شخصيّة كبيرة عرفتها في حياتي». وضع جبران رسماً لفليكس فارس، وكان كل منهما معجباً بالآخر من بعيد. التقى فليكس جبران في 27 كانون الثاني 1922 في نيويورك، في منزل ماري خوري التي كانت قد دعتهما لتناول طعام العشاء على مائدتها ودام الحديث بينهما حتى الساعة الثالثة بعد منتصف الليل. ثم اجتمعا مرات أخرى في بوسطن ونيويورك على مدى سبعة اشهر، لم يكن فيلكس يفارق جبران فيها إلا نادراً (السيرة من مقال لعيسى فتّوح، **بَين جُبران وَفليكس فارس «رسَائل وَذكريات وانطباعات»**).

(12) فيلكس فارس، **رسالة المنبر إلى الشرق العربي**، ص 159.

(13) نعيمة، ميخائيل، **جبران خليل جبران**، بيروت، دار نوفل، الطبعة 12، 2004، ص 231.

(14) المصدر المذكور، ص 231.

(15) المصدر المذكور، ص 182-183.

(16) المصدر المذكور، ص 182-183.

(17) المصدر المذكور، ص 248.

(18) المصدر المذكور، ص 288.

(19) جهاد فاضل، **الأدب الحديث في لبنان**، ص 287-286.

(20) جهاد فاضل، **الأدب الحديث في لبنان**، ص 290-289.

(21) أنطون سعادة، **الصراع الفكري في الأدب السوري**، الآثار الكاملة، فصل «تخبّط وفوضى»، بيروت، منشورات عمدة

الثقافة في الحزب السوري القومي الاجتماعي، 1978. نشر هذا الفصل للمرّة الأولى في مجلة الزوبعة، العدد 51، 1 ايلول 1942.

(22) يقصد أنطون سعادة هنا المنطقة الجغرافية التي تضم سورية ولبنان والعراق والأهواز وكيليكيا والإسكندرون وقبرص وفلسطين والكويت وسيناء والتي يسمّيها سورية الطبيعية، وسمّاها الإنكليز الهلال الخصيب عندما راودهم تسليم هذه المنطقة لآل هاشم عائلة شريف مكّة بعد الحرب العالمية الأولى.

(23) أنطون سعادة، **نشوء الأمم**، الآثار الكاملة، بيروت.

(24) Edward Said, *Orientalism*, New York, Vantage Books, 1979, p. 291.

(25) أنطون سعادة، **الصراع الفكري في الأدب السوري**، بيروت، الآثار الكاملة.

(26) صقر أبو فخر، **حوار مع أدونيس**، بيروت، المؤسسة العربية للتوزيع والنشر، ص 55.

(27) وُلد سهيل إدريس في بيروت سنة 1925، مارس الصحافة منذ 1939، وتابع دراساته العليا في جامعة السوربون في باريس، حيث استوعب الفكر الغربي وتياراته الفلسفية عن طريق القراءة والترجمة والاحتكاك المباشر. وأسّس عند عودته مجلة **الآداب** سنة 1953م بالاشتراك مع بهيج عثمان ومنير البعلبكي، ثم تفرد بالمجلة سنة 1956 ودافع كثيرا عن التيار الوجودي، وترجم الكثير من إبداعاته. وفي سنة 1956، أسس دار الآداب (بالاشتراك لفترة مع نزار قباني)، وعمل في سلك التعليم مدرّسا للغة العربية والنقد والترجمة في عدة جامعات. وأسّس اتحاد الكتاب اللبنانيين مع قسطنطين زريق وجوزف مغيزل ومنير البعلبكي وأدونيس، وانتخب أمينا عاما لهذا الاتحاد لأربع دورات متتالية. صدر له أكثر من عشرين كتاب في الرواية والنقد والسياسة، وترجم عدداً مماثلاً من الأعمال، إضافة إلى عمله الضخم على معاجم اللغة. توفي سهيل إدريس عام 2008 عن 83 عاماً.

(28) سماح إدريس، «بين المثقّف والأديب»، جريدة **الأخبار**، 3 آذار 2009.

(29) «صاحب **الآداب** يترك زمنه يتيماً ويرحل عن 83 عاماً»، جريدة **الأخبار**، 20 شباط 2008.

(30) «Qu'est-ce que la littérature?», par Jean-Paul Sartre, 1948.

(31) حوار سهيل إدريس مع يسري الأمير، **مجلّة الآداب**، 10، 2000.

الفصل الرابع

الأخوان رحباني والهويّة اللبنانية

- 1 -

للثقافة الشعبية علاقة وثيقة بالهوية الوطنية لأي بلد، وهذا يصحّ في لبنان أكثر من أي بلد آخر وخاصة عندما نذكر الرحابنة وفيروز. استطاع هذا الفريق، بمساعدة آخرين سنأتي على ذكرهم، في الفترة الممتدة من 1950 إلى 1970 تأسيس شخصية ثقافية مميّزة للجمهورية اللبنانية، خاصة أنّ أي بلد يُعرّف أول ما يُعرّف بثقافته وفنّه وإبداع بنيه.

ظهر فريق فيروز والأخوان رحباني في فترة كان لبنان بحاجة ماسّة إلى تحديد هويّته الوطنية الجامعة لأبنائه ولم يمضِ 10 سنوات على نيل استقلاله من فرنسا بعد. وحتّى أثناء وبعد الحروب التي جرت منذ العام 1975 بقي تراث الرحابنة معرِّفاً رئيسيّاً للهويّة اللبنانية، واستمرّ قوّة توحيدية رئيسية في لبنان وفي أوساط اللبنانيين في المهجر. لقد قال بعض النقاد إنّ اختيار الرحابنة للضيعة اللبنانية الجبليّة أعطت لبنان صبغة محليّة مسيحية ما ساهم في تعزيز الطائفية وفي انقلاب قسم من المسلمين على هذا التراث وابتعادهم عنه. ولكن بالرغم من هذا الرأي، فإنّ الهوية اللبنانية التي وُلدت على أكتاف الرحابنة صمدت وبقيت، وبات الناس يقولون: «نحن لبنانيون» في بلد صحّت تسميته بأنّه «أُمّة الرحابنة». والدليل على صمود الهوية اللبنانية أثناء الحرب وبعدها أنّ الناس كانت دائماً تشتاق إلى ذلك الزمن الذي سبق الحرب، ولو بمسحة نوستالجية، وإلى ماضٍ جميل ملأه الرحابنة بالغناء والموسيقى والفولكلور وكان لعبارة «أنا لبناني» طعم آخر ونكهة مختلفة.

عندما ابتدأَتْ بيروت مسيرتها الموسيقية عام 1950، كانت القاهرة قد قطعت شوطاً عمره

30 عاماً في اللحن والكلمة والأسلوب. وكان من الأسهل أن تقلّد بيروت القاهرة فتصبح تابعة وتبقى القاهرة عاصمة ثقافية موسيقية وحيدة لكل العرب. وكاد هذا أن يحصل، إذ إنّ كثيرين من فناني سورية ولبنان ذهبوا إلى القاهرة وانتسبوا إلى مسيرتها ومنهم فريد الأطرش وشقيقته أسمهان وفايزة أحمد وصباح (جانيت فغالي) ونجاح سلام وسعاد محمد. وأكّد هذا المنحى ظهور عدد من الفنانين في بيروت يؤدّون الغناء على الطراز المصري، وحتى فيروز في بداياتها غنّت أعمالاً بأسلوب «ليالي القاهرة». ولكن حصل شيئان في بيروت الخمسينات خلقا ظروفاً مؤاتية لولادة نهضة موسيقية مختلفة عن القاهرة، وإن من نفس الجذور المشرقية. الأول هو اهتمام الإذاعة اللبنانية برئاسة الموسيقار حليم الرومي بالثقافة الموسيقية وتوظيف طاقات مثقفة ومتعلمة في نشاطات الإذاعة منذ نهاية الأربعينات. والشيء الثاني هو إطلاق مهرجانات بعلبك الدولية عام 1957 والتي سمحت بخروج طاقات الإبداع الرحبانية واللبنانية عامة إلى المستوى الدولي، إلى جانب عروض فنية من أوروبا ودول أخرى.

إفتتحت إذاعة لبنان أبوابها عام 1937 في ظل الانتداب الفرنسي، فكانت أوّل كلمة تُذاع عبر الأثير من بيروت هي Ici Liban. وكان اسم الاذاعة راديو أوريان Radio Orient (وبقي هذا الاسم حيّاً اليوم بإذاعة راديو الشرق في باريس التي يملكها آل الحريري). وافتتحت في دمشق إذاعة مماثلة. وبقيت إذاعة راديو أوريان تحت سيطرة الفرنسيين وثقافتهم حتى 1946 عندما غادر الجيش الفرنسي لبنان، فغيّرت الحكومة اللبنانية اسمها وأصبحت «إذاعة لبنان من بيروت» في استوديوهاتها في محلّة الصنائع. أمّا مهرجانات بعلبك الدولية فقد بدأ العمل عليها عام 1955 وأُطلق أول مهرجان بمشاركة فيروز والأخوين ر حباني عام 1957.

- 2 -

البحث عن الهوية

اختصر مهرجان بعلبك وفيروز حضور لبنان الثقافي كل صيف منذ عام 1957 وحتى أوائل السبعينات. وأصبحت قلعة بعلبك رمزاً وطنيّاً كبيراً ظهر رسمه على الليرة اللبنانية التي كانت بدورها عملة قويّة في الستينات والسبعينات. ولم تكن العلاقة العضوية بين ثلاثي المهرجان والقلعة وفيروز تحصيل حاصل أو شأناً عادياً، ظهر فجأة، كما قد يتصوّر جيل اليوم. بل كانت نتيجة عمل دقيق وتطوّر دينامكي استغرق إعداده وتحقيقه سنوات عدّة.

لقد سبق استقلال لبنان بحث مضنٍ عن هوية وطنية لجبل لبنان بحدود المتصرفية (1861-1914) تُميّزه عن الجوار في القرن التاسع عشر، في زمن كانت مدينة بعلبك ومواقعها الأثرية

تقع خارج الإمارة القديمة ودويلة المتصرفيّة. ولكن بعد ضمّ سهل البقاع الذي تقع فيه بعلبك إلى دولة لبنان الكبير عام 1920، وبمعونة مؤرخين وأركيولوجيين فرنسيين في الثلاثينات من القرن العشرين، أمكن إيديولوجيو الكيان الوليد صياغة أسس حضارية للبنان لها جدّ فينيقي وأب روماني وعم إغريقي و«أم حنون» هي فرنسا. ثمّ إنّ الحاجة بعد الاستقلال اقتضت الربط العضوي الثقافي لبيروت بالمناطق النائية التي ضُمّت إلى لبنان الكبير عام 1920 وعُرفت باسم «الأقضية الأربعة». وكان هذا الرباط فائدة إضافية لمهرجانات بعلبك التي أُقيمت في وادي البقاع، أكبر الأقضية الأربعة.

لم تختلف محاولات لبنان بعث ماضٍ قديم، فينيقي روماني إغريقي، لخلق هوية ثقافية للبلد الجديد، عن استحضار مثّقفي مصر لعلاقات بلدهم بالحضارة الفرعونية وتقديم مصر للغرب على أنّها وريثة هذه العراقة الغابرة. مثقّفو مصر بنوا أفكارهم وكتاباتهم على أعمال المؤرخين والأركيولوجيين الأوروبيين منذ بعثة نابليون (1798-1805) مروراً بالعالِم شامبوليون واكتشاف حجر رشيد وفكّ اللغة الفرعونية المكتوبة في أواخر القرن التاسع عشَر واكتشاف مدافن توت عنخ أمون عام 1922. لقد تأثّر أدباء مصر كسلامة موسى ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ومحمد حسين هيكل (وهو غير الصحافي المعاصر محمد حسنين هيكل) بما نبشه الأجانب عن حضارة مصر وبرَزَ هذا التأثّر في مؤلفات هؤلاء الكتّاب. فعزم نجيب محفوظ مثلاً على تأليف سلسلة روائية كاملة عن تاريخ مصر الفرعوني ظهرت تباعاً منذ أولى انطلاقته في الأدب (كما فعل اللبناني جرجي زيدان في وضع سلسلة روائية ضخمة عن تاريخ العرب). هذه الحركة في الثقافة المصريّة في عشرينات وثلاثينات القرن العشرين أدّت إلى هوية قومية مصرية محلية وليس إلى هوية قومية عربية. وخاصة أنّ القومية المصرية تمحورت حول ثورة 1919 التي قدّمت هوية مصرية ضد الاحتلال الإنكليزي قوامها أخوّة الأقباط والمسلمين. والهوية المصرية واضحة في كتاب محمد حسين هيكل **ثورة الأدب** عام 1933، الذي حدّد أهمية الماضي الفرعوني ونهر النيل في مصر الأصيلة ومنابع الإلهام لكتّابها ومبدعيها. وكذلك فعل توفيق الحكيم في **عودة الروح** عام 1937، حيث يلاحظ عالِم أركيولوجي فرنسي في القصّة صبرَ الفلاح المصري وقناعته، ويفسّر هذا الزائر الفرنسي هذه القيم بأنّها تعود إلى أجداد الفلاح المصري، وهم الفراعنة الذين بنوا إهرامات الجيزة.

في العام 1928، كانت «النهضة الفرعونية» في الهوية الوطنية المصرية المعاصرة، وليس «نهضة العروبة»، قد بلغت أوجها. في ذلك العام، احتفلت الدولة المصرية بإقامة تمثال ضخم على الطراز الفرعوني في ميدان رمسيس وسط القاهرة صنعه النحّات المصري محمد مختار (1891-1934) وأطلق عليه اسم «نهضة مصر»، وهو لامرأة مصرية فلاحة تحضن بيدها

رجلاً جالساً بقوّة ومهابة، تبرز عضلاته وشبابه، ورأسه على شكل أبي الهول. كان هذا التمثال لمحمد مختار رمزاً لعلاقة الماضي بالحاضر ولكن أيضاً بالمستقبل. ذلك أنّ المرأة في التمثال، وهي تمثّل مصر الأم، كانت تنزع حجاب رأسها بيدها اليسرى رمزاً لبزوغ فجر جديد من التحرّر والتوجّه غرباً، فيما مثّل الرجل القوّة والبأس والتطلّع إلى الأمام. نُقل هذا التمثال الذي يبلغ طوله 7 أمتار وقاعدته 8 أمتار إلى ميدان جامعة القاهرة عام 1955 حيث بقي إلى اليوم وظهر على العملة الورقية المصرية. لم يعكس التمثال أي رباط بالمشرق العربي والتراث الإسلامي والثقافة العربية، بل عكس رغبات الطبقة المثقفة المصرية التي نشأت في ظل الإنكليز ونظرتهم الاستشراقية إلى مصر.

هذه الذاكرة الفرعونية المؤسِسة للقومية المصرية تركت أثراً عميقاً في الجالية اللبنانية في مصر وخاصة في صفوف الموارنة في الإسكندرية وأبرزهم المحامي يوسف السودا، الذي أسّس حركة اسمها «الاتحاد اللبناني». وكان يوسف السودا رائداً في ربط لبنان المعاصر بتاريخ فينيقي في كتاب أصدره عام 1919 هو **في سبيل لبنان**، جاء فيه أنّ لبنان هو مهد الحضارة في العالم وأنّ الفينيقيين قد انطلقوا من شواطئه إلى جوانب الأرض الأربعة. وكما أنّ أوروبا مَدينة للرومان والإغريق في حضارتها يجب عليها أن تكون مَدينة أيضاً لفينيقيا التي علّمت روما الحرف وأعطت الحضارة لليونان.

ربطُ المجتمع الحديث بأزمنة غابرة وعصور قديمة، وكأنّ الحاضر هو استمرار للماضي البعيد، هو ما سعى إليه مثقّفو لبنان الجديد، وهو ما رسَم أفكار لجنة مهرجانات بعلبك. وهو ربطٌ وصفه الباحث أسامة المقدسي بأنّه بدأ أوّلاً كـ«حشرية ثقافية» أوروبية لنبش آثارات الشرق، ثم تَركة أوروبية للمثقّفين المحليين بعد زوال الاستعمار الغربي. لقد ورث المثقّفون المحليّون ما بدأه المستشرقون الغربيون وعلماء آثار لبناء هويات وطنية في بلادهم المستقلة. وعلى هذا الأساس، فإنّ بلاداً عظيمة كالهند لم تكن لتتحوّل إلى صورتها الثقافية الحاضرة لولا الدفع الأوروبي، الإنكليزي خاصة، منذ احتلّت بريطانيا شبه القارة الهندية في القرن التاسع عشر، حيث جاء باحثوها وعلماؤها ينقبّون ويبحثون في الهند وحضارتها وتاريخها. مع هؤلاء تطوّرت نخبة وطنية ربطت الهند وهويتها بماضٍ هندي كلاسيكي سبق فترة حكم «الموغال» في نيو دلهي وسبق تغلغل الثقافة الإسلامية في الهند (لم يتكلّل هذا المسعى التوحيدي إذ انقسمت الهند عام 1947 على أساس ديني بين دولة إسلامية (الباكستان) ودولة هندوسية (الهند)).

في العام 1783، زار رحالة فرنسي هو قسطنطين فرنسوا فولني المشرق وأظهر اهتماماً بالآثارات القديمة في سورية ولبنان ومصر ووضع كتاباً ترك أثراً عميقاً على نابليون بونابرت. وبفضل هذه القراءة وقراءات غيرها، كان نابليون شديد الاطّلاع على شؤون المنطقة العربية

عندما احتلّ الإسكندرية في مصر ووصل إلى أبواب عكا في فلسطين ثم عاد ليصبّ اهتمامه على مصر وتراثها وثرواتها[1]. لقد ركّز فولني على آثار بعلبك وأهرام الجيزة مشيراً إلى أنّ بناء هذه الصروح العجيبة والضخمة التي لا مثيل لها في أوروبا لم يكن ممكناً لولا استبداد حكّام هذه البلاد القدماء الذين سخّروا عدداً كبيراً من العمّال لبنائها. وأنّ نمط الاستبداد الشرقي هذا كان ما يزال مستمرّاً عبر الحكم العثماني وقت زيارته عام 1783 لسورية ومصر[2].

وفيما استمرّت زيارات الأوروبيين الاستشكافية وبعثات الآثار حتى منتصف القرن العشرين، كانت تحدوهم رغبة في التوسّع في دراسة تاريخ وجود الغرب الأوروبي، الذي امتد في عمق المنطقة العربية فيما مضى، عبر الإغريق والرومان والبيزنطيين وصولاً إلى الإمارات الصليبية في سورية ولبنان وفلسطين. وحسب هؤلاء العلماء، فإنّ بعلبك ليست إلا قلعة رومانية تنتمي إلى روما وتُدرس بمعزل عن سكان مدينة بعلبك المعاصرين، وجُلّهم من المسلمين. وآثارات تدمر في سورية تُدرس بمعزل عن سكان مدينة تدمر من العرب المسلمين. ويتسلّل أسلوب الاستشراق إلى الأدب، حيث يصبح المشرق ساحة لروايات وأشعار الغرب. ويكتب الأديب البريطاني لورنس دوريل **رباعية الإسكندرية** التي تقع أحداثها في مدينة الإسكندرية في مصر ولكنّ الرواية بأكملها هي عن علاقات شخصيات أوروبية مقيمة في تلك المدينة المصرية ولا تشعر قط بأنّك في مصر لدى قراءة هذا العمل الذي لا يتعاطى أبطاله مع المصريين كثيراً.

كتاب فولني الذي صدر عام 1787، بعد 8 سنوات من الثورة الفرنسية، وقرأه نابوليون بونابرت الذي أصبح أمبراطوراً غزا أوروبا والعالم، تضمّن توصيات لما يجب أن تكون عليه سياسة فرنسا تجاه المشرق: أوصى فولني أنّه يجب احتلال مصر التي يحكمها الطغاة والمتسلطون، وأنّ سبب استمرار حكم التسلّط والاستبداد فيها هو طبيعتها الجغرافية في أرض منبسطة يسهل حكمها. والتوصية الثانية هي أنّ على فرنسا مساعدة أبناء جبل لبنان من غير المسلمين لإقامة حكم ذاتي هناك، وذلك لأنّهم يسكنون في مرتفعات أكسبتهم روحاً استقلالية عن السلطنة العثمانية منذ قرون. فكانت حملة نابليون على المشرق العربي عام 1798 فاتحة للغزو الثقافي الأوروبي، وتلتها فرنسا بغزو الجزائر واحتلالها عام 1830.

ولكن فرنسا لم تتمكّن من تنفيذ توصية فولني حول جبل لبنان إلاّ بعد الحرب الأهلية بين الموارنة والدروز عام 1860. إذ تدخّل الجيش الفرنسي مباشرة في الصراع بعدما باتت ظروف المسيحيين الموارنة تتعثّر في الجبل وبعد مجزرة في دمشق ذهب ضحيّتها آلاف المسيحيين الأرثوذكس. ومنذ تلك اللحظة ارتبط مصير لبنان بفرنسا. ومع دخول فرنسا، بات لبنان ساحة يتجوّل فيها المؤرخون وعلماء الآثار الفرنسيين، كما فعل الإنكليز في مصر والهند.

فحضر العالم إرنست رنان بحماية عسكرية فرنسية ليدرس آثار بعلبك الرومانية عام 1864 وأقام في لبنان عشر سنوات. ولكن بدل دراسة الجانب الروماني، انتهى الأمر برنان إلى دراسة الجانب الفينيقي، مؤكداً أنّ قلعة بعلبك بُنيت على مراحل تاريخية وأنّ ثمّة أساسات في القلعة سبقت الرومان بناها الفينيقيون. ووضع رنان تقريراً مفصّلاً عن الموضوع بعنوان Mission de Phénicie. ورغم أنّ رنان لم يقل إن سكان جبل لبنان هم أحفاد الفينيقيين، فإنّ مثقفين لبنانيين «تبرّعوا» وأخذوا على عاتقهم التوسّع في الأمر وابتداع هذا الرابط بين المجتمع اللبناني اليوم، على ما هو من خليط إثنيّ تكوّن عبر العصور، بالشعب الكنعاني السامي الأحادي الإثنية الذي أقام في شرق المتوسط منذ آلاف السنين والذي عُرف باسم الفينيقيين باللغة الإغريقية نسبة إلى تجارة القماش الأرجواني الذي صنعه سكان لبنان القدماء.

إزاء هذه الاكتشافات الفرنسية ذات المدلول الإيديولوجي، كلّفت الدولة العثمانية بعثة ألمانية – عثمانية مشتركة للتنقيب في آثارات بعلبك وإبراز ماضيها الروماني، وهذه المرّة دون الإشارة الى الآثار العربية التي بُنيت فوق تلك الرومانية. ووضع العلماء الألمان تقريراً عن بعثتهم لم يقل شيئاً يفيد عن أنّ أصل القلعة فينيقي. ثم ظهر كتاب اللبناني ميخائيل ألوف عن بعلبك باللغة العربية عام 1914 هو **تاريخ بعلبك** يروي قصّة الآثارات منذ أقدم العصور إلى اليوم.

وكان ألوف قد نشر كتابه قبل ولادة لبنان الكبير، فأشار إلى «لبنان» على أنّه إلى الغرب من بعلبك، وكان هذا الاسم يقتصر على الجبل أي «جبل لبنان». وعندما تُرجم كتابه إلى الانكليزية عام 1922، عدّل المؤلف هذه الإشارة، بعدما أصبحت بعلبك تقع في لبنان الكبير. وكان كتاب ألوف هو الأول من نوعه الذي ربط ماضي بعلبك بالحاضر، متطرّقاً إلى أهل بعلبك المعاصرين، ومؤكّداً أنّ أصل بعلبك هو فينيقي واسمها كذلك: بعل – باك، أي الإله الفينيقي «بعل». ورغم معرفة ألوف برأي البعثة الألمانية المعاكس لرأي رنان، كتب ألوف أنّ القلعة بُنيت أساساً لعبادة الإله بعل، ثم بنى الرومان فوقها قلعتهم التي نراها اليوم.

في العام 1955 كتب رئيس الجمهورية آنذاك كميل شمعون أن «دور لبنان التاريخي منذ أقدم العصور، كان وما زال إلى اليوم وسيبقى كذلك في المستقبل، دوراً حضارياً وثقافياً»، وأنّه «عبر تنظيم مهرجانات دولية في هياكل بعلبك المهيبة تقدّم خلالها أعمال درامية وموسيقى كلاسيكية نادرة الجمال والقوّة، يكون لبنان قد أخلص لتراثه ووعى هذا التراث»[3].

ومنذ ذلك الحين، أصبحت إقامة المهرجان الدولي في بعلبك «واجباً مقدّساً» للرئيس شمعون يعادل واجباته في شؤون الحكم والدولة.

لم تكن المهرجانات التي انطلقت عام 1957 المرّة الأولى التي استُخدمت فيها قلعة بعلبك

لأعمال فنيّة. إذ بعد عامين من ولادة لبنان الكبير، أي في عام 1922، عُرضت مسرحية فرنسية وسط آثار بعلبك وفّرت الإضاءة لها طائرات سلاح الجو الفرنسي التي حضرت وسلّطت أضواءها على المسرح. حضر هذا العرض 400 شخصية لبنانية وقامت زوجة شارل دباس رئيس الجمهورية اللبنانية لاحقاً (1926 – 1932)، وكانت فرنسية، بلعب دور رئيسي. فكان ملفتاً أن تاريخ المهرجان بدأ مع الفرنسيين ومع نخبة بيروت المسيحية في لبنان الجديد. وبعد 20 عاماً من هذا العرض وبعد أن نال لبنان استقلاله عام 1943، استُعملت بعلبك مرّة ثانية لعرض فني، هذه المرّة برعاية رئيس الجمهورية بشارة الخوري وعبر «الجمعية الوطنية لحفظ التراث اللبناني». وإذ يتوقّع المرء أن يكون مضمون العرض عام 1944 أكثر لبنانية ومحليّة من العام 1922، فإنّ العمل الذي عُرض كان أيضاً مسرحية فرنسية كلاسيكية استُقدمت ملابسها من باريس، رافقتها موسيقى فرنسية، وتحت أضواء سلاح الجو الفرنسي. كما لعبت زوجة شارل دباس أيضاً دور البطولة برفقة ممثلين معظمهم لبناني. أمّا كيف أمكن لجمعية تحفظ التراث اللبناني، عشيّة خصام مصيري بين لبنان وفرنسا حول سيادة لبنان والمصالح المشتركة، أن تقدّم عملاً كهذا، فذلك لأنّ المشرفين على الجمعية كانوا ميشال شيحا، عضو سابق في «الاتحاد اللبناني» ومترجم كتاب يوسف السودا إلى الفرنسية، والشاعر سعيد عقل والأستاذ فؤاد أفرام البستاني. كان هؤلاء يعتبرون الارتباط الثقافي بفرنسا مهمّ جدّاً للبنان، وكانت الرغبة بعلاقة مميّزة ومتواصلة مع فرنسا في صميم تفكير شيحا الذي أسّس عام 1921 حزب الترقّي، من أجل تقدّم لبنان بمساعدة فرنسا. كما أنّ شيحا كان عضواً في نادي الفينيقيين الجدد الذي كان محوره الشاعر شارل قرم صاحب مجلّة **الريفو فينيسيان** التي كانت تصدر بالفرنسية.

عندما بدأ عقد الخمسينات كانت الأمور تسير على ما يرام بالنسبة للطبقة الحاكمة الموالية للغرب وبالنسبة للمجتمع الذي احتضنها والذي كان فرانكوفيلياً ومشبّعاً بفكرة لبنان المميّز والفينيقي، روحاً وثقافة. وهكذا عندما اقترحت شركة فرنسية للمسرح في باريس أن تُعاد تجربة عرض مسرحية في بعلبك بتمويل فرنسي وجدت آذاناً صاغية في بيروت. وفي العام التالي، وفي مناسبة في قصر رئيس الجمهورية كميل شمعون دُعيت إليها نخبة من المجتمع البيروتي، جرى كلام عن النشاطات التي أقيمت لغاية تاريخه في بعلبك وأنّ الوقت قد حان لجعل هذه النشاطات عادة سنويّة مُنظّمة كتظاهرة ثقافية. وانبثق من هذا الحفل نقاش مستفيض فيما بعد أدّى إلى تأسيس لجنة من سيّدات المجتمع برئاسة زوجة الرئيس زلفا شمعون (من العضوات إيمه كتّانه وسعاد نجار) لتنظيم نشاطات فنية للعام 1957. وتم الاتفاق أنّ على اللجنة أن تُقدّم خلال ستة أشهر من تأسيسها برنامجاً يتضمّن مسرحية فرنسية وأخرى انكليزية وفرقة

أوركسترا سيمفونية من ألمانيا. أثبتت اللجنة فعاليتها عبر جدارة عضواتها من النساء في تنظيم أعمالها، وأيضاً في خلفية العضوات من العائلات الثرية التي ضمنت دعماً مالياً من القطاع الخاص.

وهكذا كان مشروع المهرجان الأول يسير نحو برنامج غربي كامل في صيف 1957.

ولكن ما كان معقولاً قبل سنوات أصبح مستحيلاً بعد عام 1955. ذلك أنّ الجو الثقافي والسياسي في بيروت لم يقتصر على المعجبين بفرنسا وبالثقافة الأوروبية، بل كان ثمّة حركة يسارية كبيرة وشارع إسلامي عريض وشرارة عروبة تنطلق من مصر عبدالناصر تدعمها محليّاً واجهة عريضة من المثقفين والشعراء والكتّاب، كما رأينا في الفصل الثالث. وهكذا عندما وقعت حرب السويس عام 1956 رأى القادة المسلمون في بيروت أن موقف شمعون الموالي للغرب لم يكن مشرّفاً تجاه العدوان الثلاثي على مصر. كما أنّ شمعون دفع نحو الالتحاق بالأحلاف الغربية واتّهمه معارضوه أنّه زوّر الانتخابات لتأمين التجديد لعهده. هذه الظروف أثّرت في التحضيرات لانطلاقة مهرجانات بعلبك الدولية ونبّهت إلى أنّ على النخبة الحاكمة أن تشارك المسلمين وشركاء الوطن الآخرين ليس فقط في تقاسم السلطة بل أيضاً في التوجّه الثقافي الذي تريده للبنان وأي هويّة تسعى إليها للبلد.

من هنا برزت فكرة أن يتضمّن برنامج المهرجان عملاً فولكلورياً محليّاً باللغة العربية بدل البرنامج الذي اقتصر على مضمون غربي. وراقت هذه الإضافة لكثيرين من مثقفي القومية اللبنانية، الذين كان بعضهم خارج النواة الفرنكوفيلية، لأنّ الفقرة العربية في المهرجان ستكون رافعة للفولكلور اللبناني المحلي نحو العالمية. فآذن ذلك بدء النفوذ الرحباني في الثقافة اللبنانية والهوية اللبنانية.

لقد شاهد الجمهور على أدراج بعلبك عام 1957 عروضاً أوروبية ولبنانية على خلفية القلعة الرومانية، وهذا كان بالضبط الرمز الذي سعت إليه اللجنة والمجتمع الذي حضنها، وسنعود إلى مسيرة المهرجان في نهاية هذا الفصل وفي الفصل التالي.

- 3 -
جمع الفولكلور وتهذيبه

ساهم في صنع فولكلور لبناني معاصر انفجار الهجرة الكثيفة من الأرياف إلى بيروت في الأربعينات والخمسينات في أوساط الموارنة والدروز والشيعة. فكان هؤلاء بأصولهم الفلاحية والريفية يتذوّقون الزجل والموال والعتابا والميجانا والرقص القروي والموسيقى الشعبية

على المجوز والدبكة. وهو فن لم يكن ليروقَ لسكان مدينة بيروت المعتادين على الموسيقى الأوروبية والغناء المصري. وبات سكان بيروت الذين جاؤوا من الجبل والجنوب والبقاع ووضعوا جذورهم فيها يتعاطفون مع هذا الفولكلور الذي ذكّرهم بطفولتهم وأشعل الحنين، النوستالجيا، في صدورهم. فكانت هذه الموجة الفولكلورية في الخمسينات هي السابقة لظهور هوية ثقافية لبنانية أساسها القرية والجبل في نهاية الستينات وأوائل السبعينات.

سبق صعود الأخوين رحباني وانطلاق مهرجانات بعلبك نشاط أدبي قام على «جمع» ذكريات الضيعة والعادات والتقاليد، ونشرها في تقارير أو كتب. بدءاً بأستاذ الجامعة الأميركية أنيس فريحة في الخمسينات، كما ظهرت مؤلفات عديدة من التراث الشعبي الذي ساهم في تدعيم أسس الهوية اللبنانية. سجّل أنيس فريحة حياة القرية الجبلية في سلسلة من الكتب على أساس أنّها محاولة إنقاذية لتراث قد يضيع، فظهر كتابه إسمع يا رضا! عام 1956 ثم كتاب **القرية اللبنانية حضارة في طريق الزوال** عام 1957. وعمل آخرون في هذا النبش للتراث والفولكلور، وتميّز في السبعينات الكاتب سلام الراسي الذي بلغ مجموع ما كتبه 16 جزءاً.

كان أنيس فريحة قد حصل على الدعم والمال من مؤسسة روكفلر الأميركية عن طريق هيئة الدراسات العربية في الجامعة الأميركية في بيروت لوضع دراسة عن الفولكلور اللبناني. وأنهى فريحة العمل الذي أسماه «القرية اللبنانية» في آذار 1957، شاكراً في مقدّمة الدراسة يوسف ابراهيم يزبك وسعيد حمادة وأمين خليفة الذين قرأوا المسودّة[4].

عرّف فريحة الفولكلور Folklore في الفصل الأول من كتاب القرية اللبنانية على أنّه مصطلح غربي يجمع كلمة folk، أي الشعب والعامة، وlore وتعني «المعارف البدائية والعادات والتقاليد والسجايا والمعتقدات والأساطير والخرافات والأقاصيص والأمثال والشعر العامي والألعاب والمسليّات والأعياد والحفلات والمواسم التي هي خارج نطاق المُعترف به رسمياً من قبل المؤسسات الرسمية: الكنيسة والمعبد والمدرسة والنادي العلمي والاجتماعي والصحافة الأدبية الرصينة والمجلات العلمية وخلافها من المؤسسات التي تُعنى بالمعارف والفنون المنظّمة التي اشترك في خلقها أصحاب العقول والمواهب والفلاسفة والمصلحون الدينيون والمؤرخون الحاذقون»[5].

أتذكّرُ من طفولتي في بيروت عندما كنتُ أجمع مجلات سوبرمان وطرزان والوطواط وطارق ولولو الصغيرة والبرق التي كانت تصدرها «شركة المطبوعات المصوّرة» (أنظر في نهاية الفصل الهامش عن المجلات المصوّرة في بيروت)، أنّ تلك المجلات كانت تنشر لفترة على صفحاتها إعلان كتاب **إسمع يا رضا!**، فقصدتُ مكاتب الشركة في شارع الحمرا لشراء هذا

الكتاب الصغير بغلافه الملوّن الموجّه خاصة للأطفال من تأليف أنيس فريحة[6]. وكان ثمنه ليرة ونصف، فاشتريته رغم ميزانيتي المتواضعة ولم أندم. إذ كان كتاباً مشوّقاً في عطلتي الصيفية فيه سلسلة من الأحاديث القصيرة من المؤلف لابنه رضا الذي يعيش في المدينة عن ذكريات والده في الضيعة. لقد تركتُ تلك المجلات المصوّرة بعدما هاجرنا إلى كندا لصديق لي في المدرسة، ولكنّي حرصتُ على أن أحتفظ بتلك النسخة من كتاب **إسمع يا رضا!** الذي كان رابطاً سحريّاً رقيقاً بالوطن الأول. وبعد ثلاثة عقود في كندا، كان هذا الكتاب على رفوف مكتبتي المنزلية. وقبل سنوات أثناء إحدى الزيارات إلى بيروت وجدتُ كتباً أخرى لأنيس فريحة، منها كتابه البحثي عن القرية اللبنانية وعاداتها وكتاب آخر عن الأمثال وسيرة ذاتية لا تختلف كثيراً عن مضمون **إسمع يا رضا!**، حيث كان عنوان الكتاب **قبل أن أنسى** مع عنوان فرعي هو «تتمّة إسمع يا رضا!»[7]. وفي كل أعمال أنيس فريحة حنين إلى القرية ونبش للتراث الشعبي اللبناني.

من شروط حفظ الفولكلور كتابة أو غناءً وموسيقى تقديمه بأسلوب يحاكي الطفل. هذا الأسلوب يستسيغه الكبار، المرأة والرجل اللذان يصيبهما حنين الطفولة والعودة إلى الذكريات. فنرى في **إسمع يا رضا!** أنّ ذكريات أنيس فريحة مقتصرة على طفولته، حيث يقول: «هذا كتاب مادته من القرية. وهو مجموعة ذكريات وأخبار كنتُ أقصّها على ابني رضا وهو مضطجع إلى جانبي، أحمله على الإغفاء بعد الغداء. فهو لرضا الصغير وأمثال رضا من الذين يحبّون القرية اللبنانية»[8]. وفي الكتاب تغنّي الأم لطفلها حتى ينام (استعار الأخوان رحباني أغنية «ياالله تنام ريما ياالله يجيها النوم» من فولكلور شعبي تغنّيه الأم لينام ابنها: «ياالله ينام ابني ياالله يجيه النوم»، ومقطع نفس الأغنية «ياالله تنام ياالله تنام لاذبح لا طير الحمام»، فهو من نفس الأغنية التراثية: ياالله ينام ابني ياالله ينام لاذبح لو الوزّة وطير الحمام»). والجدّة تروي لأنيس فريحة الطفل ولإخوته حكايات عن الجن والعفاريت وقد تحلّقوا حول نار الموقد في ليالي الشتاء، وأولاد القرية يلعبون معه في الحواري والتلال والوعر ألعاباً لا تكلّف شيئاً. وعندما مرضَ أنيس الطفل ألقت أمّه اللوم على عين الحسد. هذه التفاصيل تروق للأطفال، حتى لو وُلدوا في المدينة ولم يعرفوا حكايا القرية. ذلك أنّ المدينة هي ابتكار وحداثة، والقرية هي الأساس والجذور. وكل ما في القرية يوحي باللعب والمغامرة وحنان الأهل والفاكهة اللذيذة والأكل البسيط الطيّب المذاق من البرغل واللوبياء والبيض واللبن والقورمة والكشك والزعتر، والفقر المصحوب بالكبرياء والشهامة. والفقر هو من شروط الفولكلور الأساسية، لأنّه ينطلق من الناس البسطاء وفيه الكثير من الأساطير والوساوس والجهل بالعلوم الحديثة والخطر والخوف من المجهول والإعجاب بأي شيء مهما ضؤلت قيمته المادية، بعكس أصحاب الثروة الذين يشترون الحياة الحديثة ويطّلعون على المعارف العصرية، فلا فولكلور يرجى من هؤلاء.

رأى أنيس فريحة أنّ على الطبقة المتعلّمة والمثقفة والثرية عدم إهمال هذا الفولكلور باسم العلم والتقدّم بل أخذه وتوضيبه وتصنيفه ليصبح في مرتبة فنيّة عالية، غناءً وشعراً وأدباً، تستحق أن تصبح تراث لبنان وهويّته. ولكن عملية تصنيف التراث وحفظه ليست مسألة محايدة، إذ إنّ إيديولوجيّة الجهة التي تجمعها وتصنّفها سوف تنعكس على مضمون التراث وتوجّهاته وما يريد جامعوه أن يقولوا عن قيَم المجتمع وتوجّهاته. ويصبح للفولكلور أهمية مميّزة متى قُدّم في قالب فني موسيقي كما فعل الأخوان رحباني في بعلبك، وأذيع في الراديو وطُبع على أسطوانات، ولم يبق حصراً في الكتب.

هذه الانتقائية في الفولكلور تنطبق على أنيس فريحة في كتاب القرية اللبنانية حيث اختار ما يناسب مفاهيمه والقيَم التي آمن بها. فهو يشرح في مقدّمة الكتاب أنّه اختار القرية الجبلية وأنّ الفولكلور الذي يتحدّث عنه لن يحتوي فولكلور أهل الساحل والمدن لأنّ تلك المناطق «لم تكن جزءاً من لبنان القديم، لبنان الجبل والقرية»، وأنّ دراسته «لن تضم فولكلور المسلمين في لبنان لأنّ فولكلورهم يختلف عن فولكلور سكان لبنان القديم». وبما أنّ الفولكلور هو انعكاس لأصول أي مجتمع فهو يقصُر كتابه على سكان لبنان الأصليين، أهل القرية الجبليّة[9]. فمن الأعياد، يقول فريحة، «ذكرنا ما لصق ببعض الأعياد الكنسيّة من عادات وطقوس ومعتقدات خارجة عن نطاق الكنيسة وما هو في طريقه إلى الزوال. فإنّ الكنيسة الأرثوذكسية مثلاً تحتفل بذكرى قيامة ألعازر من الموت (سبت ألعازر)». ويشرح فريحة سبب انتقاءاته:

> قد يثير أحد القرّاء مسألة انتقاء القرية التي جعلناها محور اهتمامنا. وهي مسألة على كثير من الخطورة نسبة لاختلاف المناطق اللبنانية الجغرافية ونسبة لتباين السكّان دينيّاً. فإنّ ما يصدق قوله في قرية عند الشاطىء أو بالقرب منه، قد لا يصدق في قرية نائية في جرود صنّين. وما يُقال عن الدروز في بعض الأمور، لا ينطبق على النصارى، وما يقال عن الموارنة ـ لا يصدق في الشيعة الذين يقطنون مناطق لبنان القديمة (قبل أن تُضاف إليه مناطق لم تكن زمن الأتراك من لبنان).
>
> لم نأخذ مدن لبنان بعين الاعتبار، لأنّ مدن لبنان الساحلية لم تكُن يوماً من لبنان القديم: لبنان الجبل والقرية. لأنّ الفروقات الاجتماعية والاقتصادية والدينية البادية للعيان بين المدن وبين القرى الجبليّة، تكاد تقسم لبنان إلى فئتين: سكان الجبل وسكان الساحل. وقد اعتبرنا سكان لبنان – فقط في هذه الدراسة الاجتماعية – سكان القرية الجبلية، رغم أنّ ازدياد عدد السكان في المدن راجعٌ للهجرة من القرية إلى المدينة. ولا يعني قولنا هذا أنّ ليس هنالك فولكلور لبناني في المدن اللبنانية.
>
> لم نأخذ المسلمين في هذه الدراسات فولكلورياً، لأنّهم في نظرنا يختلفون فولكلورياً عن سكان لبنان القديم – النصارى والدروز – اختلافاً بيّناً. لم يسكن المسلمون القرى وليس في حياتهم

الاجتماعية أو الاقتصادية ما يشبه الحياة القروية. احتفظ المسلمون بالساحل والمدن. وإن كان في بعض القرى اللبنانية أفراد مسلمون مبعثرون هنا وهناك، فإنّ عادات هؤلاء لا تختلف عن عادات جيرانهم النصارى والدروز.

فكان علينا بعد هذه الاعتبارات.. أن نكتفي بقرية أو قريتين تمثّلان لبنان القديم بجغرافيته وبسكّانه وباجتماعياته وباقتصادياته. وقد إرتأينا أن يكون المتن، المتن الأعلى والمتن الشمالي بصورة عامة، مركز اهتمامنا. لقد وجدنا أنّ هذه البقعة لا تختلف كثيراً عن الشوف وعن مناطق الشمال، بل نستطيع القول إنّ المشترك فيه أكثر من المختلف[10].

وإذ يندر في العام 2010 العثور على ضيعة كما صوّرها أنيس فريحة في مؤلفاته منذ **إسمع يا رضا**، عام 1956، فإنّ فريحة أكّد في كتابه عن القرية عام 1957 وجود قرى في لبنان في خمسينات القرن العشرين كانت لا تزال تحتفظ بطابعها القديم «في معايشها ومكاسبها وبيوتها وعاداتها ومآتمها وأعيادها وسجايا أهلها»، لم تتغيّر ولم تتبدّل كليّاً. ولكنّه تساءل إلى متى ستحتفظ القرية اللبنانية بطابعها المميّز أمام هجمة التمدن الغربي التي طالت جميع أوجه الحياة.

وحتى لو كان هذا المنهج في نبش وتوضيب الفولكلور والذي رسم حدوداً جغرافية ونفسية وثقافية بين بلد وآخر في أوروبا (بين فرنسا وألمانيا مثلاً)، فإنّ نبش الفولكلور المناطقي في لبنان لم يؤدّ إلى إنتشار عدّة فولكلورات لبنانية. ذلك أنّ الحركة الأدبية والفنية في بيروت مع الرحابنة وكتّاب كأنيس فريحة، وإن استوحت فولكلور جبل لبنان، فإنّها ملأت الفراغات في كل لبنان وخاصة في المناطق التي لم يظهر فيها من يحمل لواء جمع وتدوين فولكلورها المحلي، أو أنّ ما كان متوفّراً لم يحقّق وللأسف شهرة وانتشاراً في العاصمة. وبات ما فعله عند وضع أسس الجمهورية اللبنانية النفسية والثقافية أشخاص كفريحة والرحابنة وسواهم هو الفولكلور والتراث الذي اعتقد الجميع أنّه يخصّه. فلا تعود قرية **بيّاع الخواتم** مثلاً غريبة عن ابن البقاع أو ابن صيدا مثلاً.

أمّا أنّ فريحة لم يتطرّق إلى الغناء والموسيقى في القرية فذلك لأنّه عاش سنوات الخمسينات وشهد حتى قبل مهرجانات بعلبك نشاط الرحابنة والموسيقيين الآخرين في حفظ الغناء الفولكلوري وجمعه وتقديمه في إطار أكثر تطوّراً وسموّاً عبر الإذاعات والنشاطات المختلفة. فلم يكن لديه خوف على الغناء والموسيقى، بل على العادات والتقاليد الشعبية والموروث المتناقل شفويّاً (يقول فريحة في إشارة غير مباشرة إلى مهرجانات بعلبك: «لم نتناول الغناء والألعاب التي لا تزال حيّة بين الناس. فإنّ الميجانا والعتابا وألعاب الورق والطابة وغيرها كثير ستبقى. ونلاحظ استعداداً ونشاطاً من قبل بعض المؤسسات للأخذ بها ووضعها على مستوى أرفع فنيّاً وجماليّاً»[11]).

كان أنيس فريحة وسلام الراسي رائدين في جمع التراث الشعبي وحفظه في كتب، حتى أنّي شهدت في السنوات العشرين السابقة فيضاناً من عشرات الكتب من هذا النمط، بعضها يجمع الأمثال الشعبية وبعضها النكات والطرائف وأخرى زجليات ريفية وموسوعات عن أسماء العائلات اللبنانية ومعانيها وأصولها ومشاهيرها. حتى أنّ كتباً عدّة ظهرت عن بيروت (**رزق الله ع هيديك الأيام يا بيروت، وأمثال بيروت**، إلخ).

فكانت فترة الخمسينات وأوائل الستينات حاسمة في توجّهات الهوية اللبنانية الحديثة وثقافة البلاد. ذلك أنّ العودة إلى امتلاك الماضي في أماكنه (قلعة بعلبك) وموسيقاه وشعره وأدبه ومطبخه وألعابه وملابسه وزينته وهندسة بيوته، يعني أنّه أصبح للبلد تاريخ وفولكلور يخصّه ويميّزه. فيصبح بناء مؤسسات تحتضن هذا الفولكلور وتطوّره إنّما يعمّق فكرة الانتماء والثقافة والهوية الوطنية. ولهذا تُبنى المتاحف ومدارس الموسيقى ودور الأوبرا والسينما وتُقام المهرجانات القروية، وكل هذا يصبّ في بناء ثقافة مدنية جامعة، حتى يُشار إلى البلد الذي يفعل ذلك بأنّ أهله متمدّنون.

وعلى أي حال فإنّ لجنة مهرجانات بعلبك عند انطلاقها لم تكن مطلقاً في وارد جمع التراث الشعبي اللبناني وتقديمه أو صاحبة هدف أيديولوجي في أن تكون القابلة (المولّدة) التي ستشرف على ظهور الهوية اللبنانية. ذلك أنّ إضافة الفولكلور اللبناني إلى برنامج المهرجان فرضتها على اللجنة زوجة رئيس الجمهورية السيدة زلفا شمعون. وهي إضافة تاريخية بدأت على أدراج بعلبك ثم انطلقت لتعمّ لبنان والمغتربات البعيدة. ولكنها لم تكن إضافة عشوائية كما أشرنا باكراً. إذ إنّ العامل السياسي الإقليمي والحراك الثقافي المحليّ خارج النخبة الفرنكوفيلية كان مهماً. كانت الحياة الثقافية في بيروت في أوجها في نهاية الخمسينات، حيث استقطبت بيروت شعراء العرب الكبار وظهرت جمعية للرسامين التشكيليين عام 1957 وبدأت تقديم أعمالها في «معرض الربيع» في قصر الأونيسكو الجديد، وظهرت مجلّة **الآداب** ومجلة **شعر** كما أشرنا باكراً، ونشطت فرق موسيقية والكونسرفاتوار الوطني وإذاعة لبنان من بيروت. فكان مهرجان بعلبك منطقياً في هذه البيئة، أفسح المجال لمزيد من الإبداع الموسيقي والفولكلوري.

- 4 -
الدبكة

في العام 1956، دعت اللجنة الوطنية اللبنانية للأونيسكو الخبير الروسي في الرقص الشعبي إيغور موزاييف وفرقته إلى بيروت لتقديم عرض راقص. وأعجبت زلفا شمعون كثيراً بهذا

العرض إلى درجة أنّها كلّفت موزاييف إعداد تقرير عن حال الثقافة الفولكلورية في لبنان وخاصة الرقص الشعبي. وقام موزاييف وفريقه بزيارة المناطق اللبنانية وخاصة الريفية منها وقدّم تقريراً للجنة الأونيسكو في بيروت كشف انحداراً كبيراً في الفولكلور اللبناني، وأنّ الناس خارج بيروت وفي الأرياف بدأت «تتمدّن» وتترك الملابس التقليدية وترتدي ملابس المدينة، وتستمع إلى الراديو الذي يبثّ الموسيقى العصرية والأغاني المصرية وتُهمل أغانيها القروية والزجل والأناشيد وتترك الإيقاع الراقص. وحذّر التقرير من أنّ السعي إلى جمع الفولكلور اللبناني وحفظه تعتوره إشكالية أن يعتبر من يجمعه أنّه فولكلور بدائي فيلجأ إلى «تطويره» إلى درجة تبعده عن أصالته فيصبح من الصعب التعرّف إلى هويته الوطنية (وهو سؤال طرحه زياد الرحباني في مسرحية نزل السرور: إلى أي حدّ يمكن تطوير الدلعونا؟). وخلص التقرير إلى أنّ التعبير الأساسي للفولكلور هو الرقص الشعبي لأنّ تاريخه يعود إلى آلاف السنين. ولكنّ الرقص الشعبي أصبح في خطر الزوال في لبنان، ولا يكفي حفظه بل يجب تطويره بعناية. وهنا اقترح موزاييف نظاماً كوريوغرافياً يبتدع أنماطاً وشروطاً للرقص اللبناني بحيث يغطّي كل لبنان وترتبط أنواع الرقص بمناسبات الفرح والحزن والسلم والحرب والزواج والأولاد، فيكون لكل مناسبة شعبية تعبيرها الراقص[12]، ولكل مناسبة إيقاعها السريع أو البطيء وملابسها وألوانها[13].

كانت نصيحة موزاييف الهامة أنّ على لبنان تأسيس فرقة أو فرق محترفة للرقص الشعبي تقدّم الرقص بأسلوب راقٍ متطوّر وفني على أن تحفظ كل الحركات والخطوات الأصلية الريفية في أعمالها وأن يرى الجمهور اللبناني أنّها حافظت على الخطوات التقليدية، وأن تكون أعمالها انعكاساً للأصالة الريفية التي هي منطلق ثقافة الشعب وتراثه. وإذ طغت الحاجة إلى تدريب أجيال من الراقصين المحترفين على الرقص اللبناني الفولكلوري وتقنين خطواته بشكل يسمح لأساتذة التدريب في المعاهد اعتمادها، عرض موزاييف أن يذهب راقصون لبنانيون إلى روسيا لتعلّم أصول الرقص الشعبي وأساليب تدريبه ونقله إلى الآخرين.

أخذت اللجنة الفرعية للفولكلور اللبناني المنبثقة عن لجنة مهرجانات بعلبك، والتي تضم زلفا شمعون، تقرير موزاييف بمنتهى الجدّية وأوفدت الراقصَين مروان جرّار ووديعة جرّار إلى مدرسة موزاييف في روسيا. وعاد الراقصان بعد فترة يحملان خميرة مهارات رقص سوف تنتشر في لبنان وتؤدي إلى تأسيس فرق الرقص الشعبي وتفتح مجالات لم تكن متوفّرة سابقاً لنبش وتطوير الدبكة وغيرها من فنون الرقص. وهكذا، وحسب النظريات الأنتروبولوجية، فقد أخذ التراث الشعبي من أيدي البسطاء والفقراء والنساء والأطفال، ووُضع في رعاية نخبة المجتمع التي عجنته وخبزته وحذفت المؤذي للذوق منه و«نظّفته» من الشوائب ومن التعابير

واللهجات المُغرقة بالمحليّة والمذهبية ليصبح فنّاً راقياً يمثّل كل لبنان.

ليست الدبكة مقتصرة على لبنان بل هي الرقصة الشعبية أيضاً في فلسطين وسورية والعراق، كما هي الرقصة الشعبية لتركيا والأكراد ودول البلقان، كاليونان ومقدونيا وصربيا، وبضعة دول في أوروبا الشرقية كروسيا ورومانيا وبلغاريا. ولكن لا يجب التقليل بتاتاً من أهمّية ما قدّمه الرحابنة. فقبلهم لم يكن ثمّة «دبكة لبنانية»، بل كما يشير فواز طرابلسي في كتابه عن الرحابنة، كان ثمّة عدّة أنواع من الرقص المحلي في كل منطقة في لبنان وسورية والدول الأخرى وبتسميات مختلفة، وحسب المناسبة، كما أشار الخبير الروسي موزاييف. فلم يكن متداولاً أنّ ثمّة دبكة لبنانية واحدة يعرفها الجميع. وإذ عُرضت عدّة أنواع من الرقص الشعبي في أعمال الرحابنة الأولى، بدا التحوّل مع مسرحية **أيام فخرالدين** نحو فن راقٍ يجمع أفضل ما في الخطوات والحركات من مناطق لبنان وخارج لبنان. وكأنّ ثمّة مقياس موحّد قد وُلد لم يمكن أن يكون فنّاً أعلى للدبكة. ولكنّ مقدار الجمع بين الخطوات المحلّية والاستعارة من شرق أوروبا لخلق الدبكة اللبنانية لم يكن متناسقاً، بل كانت مجازفة أن يظهر رقص أقرب إلى الرقص الغربي منه إلى التراث الشعبي اللبناني. وهذا ما تبيّن عندما قدّم الرحابنة عملهم في بريطانيا عندما شكت صحف لندن أنّ ما يُقدّم على أساس أنّه رقص لبناني يشبه في الحقيقة ما شاهده الجمهور الإنكليزي من استعراضات لراقصين من دول البلقان. ولكن هذا الرأي ليس دقيقاً إذ إنّ الجمهور الإنكليزي كان يشاهد فرقة لبنانية للمرّة الأولى ولم يدر أنّ الفولكلور اللبناني هو متوسطي نسبة إلى البحر المتوسّط، ويتشارك مع البلقان وأوروبا في الكثير من العادات والتقاليد والطعام واللباس وحتى في الملامح والبشرة. وقد يكون اختلط على الإنكليز تراثات دول عربية أخرى خضعت للاستعمار البريطاني كمصر ودول الخليج. وثمّة رأي آخر يقول إنّ عملية جمع خطوات الدبكة من المناطق اللبنانية التي قام بها الرحابنة، ثم دمجها لخلق دبكة لبنانية واحدة، أدّى إلى خلق دبكة جديدة قد تكون أقل لبنانية من فروعها ولكن اسمها بقي «الدبكة اللبنانية».

ويقارن الباحث الإنكليزي كرستوفر سنو تجربة الدبكة اللبنانية بتجربة «فرقة رضا» المصرية. ففي العام 1957 شاركت الراقصة فريدة فهمي والراقص محمد رضا في مهرجان للرقص الشعبي في روسيا. وشجّعتها هذه المشاركة لتأليف فرقة رضا للرقص في مصر التي ظهرت عام 1961. ولكنّ الرقصات في فرقة رضا لم تكن تعكس أي رقص شعبي مصري وإن استعمل الراقصون أزياء فلاحية مصرية وأبقت الرقصة على بضعة خطوات قد يتعرّف عليها الجمهور المصري من طفولته (والرقص الشعبي المصري لا دبكة فيه بل ثمّة رقصات كرقصة الفلاح والعصا الطويلة أو عرض ترقيص الحصان، أو حتى الرقص الشرقي، الخ). وكانت

النتيجة أنّ محمد رضا قد خلق رقصاً جديداً في مصر صقله بمعرفته وتجربته في الرقص الغربي الذي يُقدّم في المهرجانات[14].

أثناء حضوري حفلات للجالية اللبنانية في أوتاوا، عاصمة كندا، فهمتُ الفرق الشاسع بين العمل الراقص الذي يُقدّم كفن في المهرجانات المحترفة، وبين الرقص الذي يؤدّيه الناس العاديون في أعراسهم وحفلاتهم والذي أتوا به من قراهم في لبنان وسورية وفلسطين والعراق. ففي سائر حفلات عشاء أقامتها جمعيات قروية كجمعية أبناء قرية كفرمشكي وجمعية أبناء قرية مشغرة في أوتاوا، على سبيل المثال، كنتُ ألاحظ أنّ الدبكة تُؤدّى كعمل مونوتوني بطيء وممّل قد يطول لأكثر من ساعتين. حيث رأيتُ الناس يتحلّقون في وسط القاعة التي تقام فيها الحفلة أو في الباحة أمام الكنيسة ولم يكونوا يحتاجون إلى الكثير من الموسيقى إذ كان يكفيهم شخص يحمل طبلاً أو دربكّة أو مجوزاً ليضبط إيقاع خطواتهم. وأدركتُ أنّ لا بأس بهذا لأنّ الهدف كان ترفيه مَن يُشارك في الرقص وليس ترفيه المتفرّج كما هي الحال في المسرح. ولذلك فإنّ الخطوات الفنية في العمل المحترف، كأعمال الرحابنة ورقص البولشوي الروسي، هي أكثر سرعة وحيويّة وتنوّعاً لأنّ ثمّة جمهوراً يشاهدها بهدف الترفيه ويريد رقصة مميّزة لا يستغرق تقديمها أكثر من بضع دقائق.

ثم إنّي حضرت أيضاً في أوتاوا حفلة غنائية للمطرب العراقي كاظم الساهر الذي قدّم من أغانيه العراقية وغنّى من أعمال عبدالوهاب. ولكن بعد ساعة من الغناء وقف كاظم الساهر ومعه العازفون وشبّان عراقيون آخرون في صف واحد يواجهه شخص يحمل الطبل وآخر آلة تشبه المجوز وبدأوا جميعاً في دبكة عراقية طويلة بإيقاع بطيء، دون اكتراث لوقع رقصتهم الطويلة على الجمهور. إذ كما ذكرت كانت المتعة لمَن يشارك في الرقص لا لمَن يجلس إلى الطاولة يراقب المشهد. وأذكر مشهداً مماثلاً شهدته في طفولتي في حديقة الصنائع في بيروت، حيث التقَتْ في الحديقة عائلات كردية بمناسبة عيد النوروز وتخلّل الاحتفال نفس الدبكة العراقية بإيقاع بطيء استمرّ ساعة من الزمن، وأنا أقف على دراجتي مراقباً.

وتقول البروفسورة شريفة زهور إنّ أسلوب الرقص الذي يتضمّن الركل ومدّ الفخذ إلى الأمام وحتى الصيحات السريعة التي يطلقها بعض الراقصين، ليس من تراث المشرق ولكنّه انتشر بكثرة في الأعمال الاستعراضية على المسرح في لبنان وسورية وفلسطين والأردن منذ أوائل الستينات. ومصدر هذا الأسلوب المستحدث هو تراث أوروبا الشرقية وانتشر بفضل نشاط روسيا في المنطقة[15].

على مستوى عمل الرحابنة، لكي يصبح الرقص فولكلوراً يمثّل الوجه الفني للبنان كان يجب صقل الدبكة وتطويرها وتشذيبها من الخشونة الشعبية وتقديمها كفنّ تعبيري رفيع، مع

المحافظة على الجذور والخطوات التي يتعرّف إليها الناس. ولم يعنِ هذا أنّ الرحابنة نظروا إلى دبكات ومواويل القرى من عل، بل كانوا معجبين بعفوية وجماليةِ ما نقله وحافظ عليه الناس من الجدود أهل الريف في لبنان. وكما عبّر منصور الرحباني، أنّ رقص الباليه هو ليس مجموعة خطوات فحسب بل ثمّة ناحية فنيّة، وكذلك الدبكة فالفلاح يرقصها ولكنّه لا يعرف كيف يتمرّن لينقلها إلى مرحلة أعلى، بل يأخذها المحترف بالفن ليصقلها. وعندما تُقدّم أخيراً إلى الجمهور فهي تبتعد مسافات نوعية عما كانت عليه أساساً لدى اقتباسها من القرية. لقد فعل الرحابنة ذلك في إطار الرقص الشعبي، وجمعوا مع اختصاصيين آخرين خطوات وحركات من مختلف المناطق اللبنانية في نهاية الخمسينات، واختاروا ما هو مناسب ثم أضافوا إليها خبرات الأخوين جرار وآخرين ممّن تعلّموا في روسيا وأوروبا الشرقية، حتى أصبح ما جمعوه ووظّفوه في مسرحياتهم هو الرقصة الشعبية اللبنانية، أي الدبكة، التي ظهرت مكتملة في مسرحية **أيام فخرالدين** على وقع أغنية فيروز «دبكة لبنان».

وحسب خبيرة الفولكلور الأميركية كرشنبلات غمبلت فإنّ الدبكة التي يشاهدها الجمهور على المسرح هي أبعد ما تكون عن الواقع. فالجمهور سيشاهد فرقة من الشبان والفتيات جميعهم من سنّ واحد تقريباً، راقصون محترفون، بعضلات مشدودة وأجساد رشيقة، يرتدون ملابس جميلة متشابهة، يقدّمون رقصة فيها الكثير من الكوريغرافيا والحركات الصعبة بدقّة بالغة. وأمام الجمهور يبرز راقصون بحركات خاصة تسلّط عليهم الأضواء ترافقهم موسيقى جميلة، في حين يواصل الآخرون في الخلفية الرقصة أو الحركة الأساسية كلازمة، أو يصفقون لمن يؤدي الرقصة الخاصة. ويضيف محمد أبو سمرا أنّ ثمّة عدداً كبيراً من الرياضيين المحترفين وأساتذة الرياضة شاركوا في رقصات الرحابنة. كما ظهرت تنويعات وحركات لا علاقة لها بالرقص التعبيري أو بالدبكة أساساً بصلة، بل كانت عبارة عن حركات بهلوانية أو رياضية تثبت لياقة الراقص الجسدية ولا تعطي فنّاً، اعتبرها الجمهور «نطّاً» (أي قفزاً رياضياً بدون فن).

- 5 -

مهرجانات بعلبك الدولية

كانت لجنة الفولكلور في مهرجانات بعلبك الدولية أمام معضلة أخرى وهي تستعد لموسم 1957. ذلك أنّ الرقص الشعبي وحده لا يصنع فولكلوراً. كان لا بد من قصّة وسيناريو وغناء وموسيقى ليكتمل المشهد الفولكلوري. ومن هنا تمّ الجمع بين الأخوين رحباني وفيروز من

جهة والأخوة جرّار أصحاب الخبرة الروسية، ليصبح الجميع فريقاً يقدّم الفقرة الفولكلورية في المهرجان تحت عنوان «الليالي اللبنانية».

لم تكن العلاقة بين الرحابنة ولجنة المهرجان جيّدة، بل شابتها شكوك حول مضمون ما سيقدّمه الرحابنة ومدى تقبّل الجمهور المثقّف اللبناني والغربي له. فكانت فترة من الترقّب والحذر استمرّت حتى ليلة الافتتاح. اعترضت عضوات اللجنة ليس فقط على الأخوين رحباني وفيروز بل عمّا إذا كان مقبولاً من الأساس إضافة فقرة فولكلورية شعبية إلى المهرجان الذي يجب أن يحتفظ بنكهته العالمية. وهو ما تكلّم عنه منصور الرحباني للشاعر هنري زغيب في حديث مستفيض ظهر على حلقات في مجلة **الوسط**[16]. يقول منصور رحباني إنّ لجنة المهرجان دعت الأخوين رحباني إلى اجتماع في ربيع 1957 في وقت كان الجميع يعلم أنّ المهرجان سيقتصر على أعمال أوروبية من مسرح وأوبرا ورقص باليه. ولكن زلفا شمعون كانت قد قرّرت إضافة فقرة «الليالي اللبنانية» إلى أعمال المهرجان. وكان الاجتماع مع سيدات اللجنة في مكتب وزير الداخلية حبيب أبو شهلا، حيث اتضّح أن عضوات اللجنة لم يكنّ متحمسات لفكرة زلفا شمعون، ولكنهن احترمن إرادتها وحضرن الاجتماع لرفع العتب ولم يعرفن ماذا يمكن أن تكون عليه هذه الفقرة، التي يمكن أن تعكّر بنظرهن نجاح الفقرات الأوروبية. وبدأن بتحذير عاصي ومنصور من مغبّة إطالة الأغنيات العربية وعدم الدخول في الطرب لأنّ جمهور المهرجان المعتاد على الأعمال الأجنبية يأنف التطويل والطربية في الأغاني العربية. ويقول منصور لهنري زغيب:

> طمأناهن أنّنا أساساً ضد الأغاني الطويلة وأنّ عليهن الانتظار ليشاهدن ما سنقدّمه في فقرة الليالي اللبنانية، قبل إصدار الأحكام المسبقة بنظراتهن المتكبّرة وتعجرفهن البورجوازي. ثم سألننا: ومن سيغنّي في هذه الفقرة؟ فقلنا فيروز. فصرخن وقلن: لا أبداً إنّها ستغني وتطيل وتولول ثم تبدأ بتمزيق المنديل في يدها. وفهمنا أنّهن لا تعرفن فيروز وما تغنّي فيروز. فكلّه عندهن غناء عربي. ثم فرضن فريقاً علينا تمّ تكليفه مسبقاً دون علمنا. فرفضنا بتهذيب هذا الإجراء وقلنا لهنّ إنّ هذه الأمور هي من اختصاصنا.. وانتهى الاجتماع دون أن تتغيّر نظرتهن المتكبّرة التي يرى صاحبها أنّه دائماً على حق وأنّ كل من يحمل نظرة مختلفة هو على خطأ[17].

هذا الصراع النفسي بين اللجنة والأخوين رحباني لم يقتصر على الأمور الشخصية بل كان في جوهره صراعاً على ماذا سيكون عليه وجه لبنان الثقافي فيما بعد: ذلك المرتبط بأوروبا وحضارتها بشكل سافر أم الذي سيستند إلى التراث اللبناني ويستعير أدوات الغرب في التعبير الفني.

وكانت النتيجة فيما بعد أنّه لم يكن من داع لقلق عضوات اللجنة، ذلك أنّ رؤية المهرجان، حسب كميل شمعون، كانت مزيجاً من الأعمال العالمية وأخرى محلية تراثية لبنانية.

طبعاً كان لعامل نهضة السياحة دوراً مهماً لبعلبك وللبنان منذ ولادة لبنان الكبير. فسكان لبنان عرفوا منذ أجيال أنّ بلادهم جميلة لفتت أنظار الزائرين من أوروبا وبلاد العرب منذ قرون، لا بل قُل منذ نصوص الكتاب المقدّس التي أشارت إلى جمال لبنان. وكانت السياحة صناعة بدأت تنمو في أوروبا بشكل مضطرد منذ بداية القرن التاسع عشر، ويزداد عدد الزائرين الغربيين إلى فلسطين ولبنان سورية ومصر. ومنذ 1922 كانت حكومة دولة لبنان الكبير قد باشرت العمل برسم دخول لزيارة آثارات بعلبك. وإذ كانت الصناعة السياحية هي من أهداف مهرجانات بعلبك، فإن إشراف الرئيس شمعون وزوجته على الحدث كان إشارة إلى أنّ هدف المهرجان كان أبعد من الربح المادي. هذه المعادلة التي جمعت الموهبة المحليّة المتمثّلة بالرحابنة وثقافة عضوات اللجنة ومعرفتهن بالفن العالمي، كانت العامل الأبرز في سكب، ليس هويّة لبنان فحسب بل خيارات لبنان الثقافية التي ميّزته عن مصر بدءاً من العام الأول للمهرجانات.

في السنوات التالية تضمّن برنامج مهرجانات بعلبك أشهر الأسماء في عالم الفن، من أوركسترا نيويورك فيلهارمونيكية عام 1959 إلى فرقة الباليه الملكية عامي 1961 و1964 وأوبرا باريس عام 1962 وباليه البولشوي الروسية وموسيقار الجاز الأميركي مايلز دايفيس عام 1971. كما قدّم المهرجان موريس بيجار وجان لوي بارو ومارغو فونتين وهربرت فون كارايان، و إيللا فيتزجرالد وديزي غيلسبي. حتى فاق المهرجان أي مهرجان آخر في العالم العربي.

وإذ ثبُت أنّ استقدام الأعمال الأجنبية كان أسهل من تقديم أعمال لبنانية تربط حاضر لبنان بماضيه الفينيقي، كان مجمل ما قدّمه الرحابنة فولكلوراً محليّاً عربيّاً مطعّماً بموسيقى أوروبا الشرقية. ومع ذلك أثبتت تجربة المهرجان أنّه لم يكن أفضل من الرحابنة في لبنان للمشاركة في الحدث السنوي وتمثيل لبنان. فوقع على عاتق الأخوين رحباني منذ المهرجان الأول مهمة نبش رؤية معيّنة للجانب الثقافي من «الفكرة اللبنانية» مع مجازفة طمس أي رؤية أو فكرة أخرى. إذ كان لبنان في مفترق طرق يصحّ معه القول إنّه كان من الممكن أن تكون ثقافة لبنان غير ما نعرفها اليوم لو اختيرت رؤية أخرى، أو أنّ ظروفاً أخرى برزت لم تسمح بصعود الأخوين رحباني ولجنة مهرجانات بعلبك في أواسط الخمسينات.

وتبيّن أيضاً منذ البدء أنّ نجاح المهرجان برمّته أو فشله كان متوقّفاً على الرحابنة. حيث فاق حضور «الليالي اللبنانية» حضور أي عمل عالمي آخر. فكان ريع العمل الفيروزي الرحباني

يغطّي نفقات استقدام الفرق الأجنبية عبر السنين. وهذا يفسّر انقلاب موقف لجنة المهرجان رأساً على عقب من الرحابنة من الشك والتردّد إلى الإيجابية والحماس بعد السنة الأولى.

ولدعم البعد الإيديولوجي للمهرجان عمدت اللجنة منذ ولادته وحتى اليوم إلى إصدار برنامج مفصّل في كتاب يتضّمن نصوصاً وآراء ذات قيمة أدبية لكبار كتّاب لبنان. وقد يتساءل المرء عن الحاجة إلى أكثر من وريقة أو كتيّب لتعريف الجمهور بالبرنامج. ولكن هدف اللجنة اختلف هنا. فحيث كان ممكناً حفظ الذاكرة الوطنية في متحف يزوره الناس مراراً وتكراراً، كانت هذه المهمة أصعب في عمل فني مسرحي حيّ قد ينتهي مفعوله بانتهاء المهرجان. ولذلك كانت الحاجة ماسّة إلى تجسيد الخطاب العقائدي وطموحاته في كتاب للمهرجان كل عام. وعلى سبيل المثال ضم كتاب **برنامج مهرجان بعلبك عام 1962**، 250 صفحة! وضمّ الكتاب مقالات نقدية وفنية وأدبية تؤسّس لديمومة المهرجان والأبعاد الثقافية للحدث، مضيفاً الكلمة المطبوعة والصورة الجميلة على ورق كتاب أنيق يضاف إلى مشهد العمل الفني نفسه.

حتى أنّ تاريخ المهرجان الذي أصدرته دار النهار عام 1994 يشير إلى أنّ ظاهرة كتاب البرنامج كان يُعتبر «مهرجاناً» بحد ذاته. فننظر إلى مجموعة الكتب السنوية للمهرجان اليوم ككتاب للذاكرة وكأنّه حفظ أسطورة بعلبك الثقافية من الزوال»[18]. وإذ استعرض الكتاب السنوي كل عام فقرات المهرجان ومواعيدها في صفحات قليلة، استغرقت بقية الصفحات مقالات عن «ثيمة» تتغيّر كل سنة عن آثارات لبنان أو هندسته أو مسرحه أو فنّه التشكيلي، إلخ، بهدف تكبير المشهد الثقافي ليشمل كل لبنان. وإذ صعُب تقديم مضمون «فينيقي» في الليالي اللبنانية، عُوّض عنها بنصوص فرنسية في الكتاب السنوي بأقلام ميشال شيحا وهكتور خلاط وغيرهما، يتحدّثون عن تراث فينيقيا والجبل الملهم مع بعض الإيحاءات بأنّ القرية هي في جبل لبنان وأنّ ناسها هم المسيحيون، المتحدّرون من أصل فينيقي، ونصوص عربية بقلم كامل مروّة وخليل تقي الدين وفؤاد حداد وأنيس فريحة تتحدّث عن مهمة لبنان الحضارية والحنين إلى القرية وناسها. وكان معبد باخوس في بعلبك حيث قدّمت الأعمال المعبّر الأكبر عن هذا الرابط مع التاريخ القديم، خاصة بعد نظريات عن أنّ أصل المعبد فينيقي. وينشر كتاب المهرجان لوحات ليوسف الحويّك الذي يمثّل «التطلّع اللبناني إلى مركز الفن هناك على الجانب الآخر من بحرنا» (أي في أوروبا)، والذي أمضى فترة من حياته في روما وباريس يرسم لوحات عارية وكان صديق جبران الحميم، ليعود أخيراً إلى لبنان ويجد الإلهام.. في قريته، وفي فتاة القرية ويجد الأصل الفينيقي في الشاعر شارل قرم. فيرسم مثلاً صورة إمرأة تستند إلى صخرة ونرى في المسافة شجرة أرز، ومجموع الصورة هو مشهد أوروبي لولا الشجرة التي

تشير إلى المحليّة.

ويشير الناقد الإنكليزي كرستوفر ستون إلى أنّ كتاب المهرجان السنوي للعام 1962 نشر نصّاً كتبه رحالة إنكليزي من القرن التاسع عشر عن بعلبك مترجماً إلى اللغة الفرنسية، وهو نص لا يشير إلى سكان منطقة بعلبك المسلمين. وأنّ المهرجان وكتابه هو كذلك، يقدّم نفسه، عبر النخبة المسيحية التي وراءه، جزءاً من مهمة لبنان الحضارية كجسر بين الشرق والغرب، وريث فينيقيا والتراث المسيحي في المشرق. فلا وجود للبنان المسلم في نصوص كتاب المهرجان عام 1962 ولا في الأعمال التي تُقدّم على درج بعلبك، في بلد كانت نسبة المسلمين فيه بدأت تفوق الخمسين بالمئة في الخمسينات من القرن العشرين. ويعطي كرستوفر ستون مثلاً مشابهاً من الهند وأنّ نخبة الهند الهندوسية صاغت منذ القرن التاسع عشر بمساعدة الإنكليز ثقافة وطنية هندية اقتصرت على التراث الهندوسي وأهملت الهنود المسلمين الذين شكّلوا ثلث عدد السكان في بداية القرن العشرين، حتى أصبحت الهوية الهندية والقومية الهندية مقرونة بديانة الهندوسية وتراثها. وهذا لم يَرُقْ للمسلمين، وأدّى إلى تقسيم البلاد عندما غادر الإنكليز[19].

ولكن الفارق في تجربة لبنان مقارنة بالهند أنّ صانعي ثقافة الكيان من المسيحيين ونخبتهم المدينية كانت تدفع إلى نهج علماني في طرحها ولم تغرق كثيراً في الطروحات المذهبية. بل إنّ هؤلاء المسيحيين شاءوا قومية لبنانية وأمّة لبنانية مميّزة عن محيطها، بصرف النظر عن الانتماء الديني للبنانيين.

وحتى يُوضع المهرجان وكتابه السنوي ودور الرحابنة فيه في قالب الجدّية الذي يستحقونه، يجب عدم نكران دور الرحابنة في تطوير عقيدة الفكرة اللبنانية الثقافية وهويّة الشعب اللبناني، بمسيحييه ومسلميه. إذ بعكس رؤية اللجنة الأولى عام 1956 التي ثبّت قُصورها، كانت مساهمة الرحابنة في المهرجان خطوة جبارة في استملاك التراث اللبناني المنثور وإعادة صياغته في قالب حديث وتقديمه بأسلوب راقٍ لجمهور لبناني وأجنبي. وبالتالي اعتباره هوية لأعلى ما وصل إليه لبنان من إبداع، يحتذى مثاله ويُقلّده كل من شاء أن يقدّم عملاً لبنانياً بعد ذلك.

لم تكن المساهمة الرحبانية في مهرجانات بعلبك، التي عكست أيضاً آراء اللجنة، خيراً خالصاً، بل تميّزت بالكثير من الخصوصية والغرضية واختيار أمكنة وشخصيات بعينها دون غيرها وديكور ضيعة دون غيرها. وهذه الخصوصية انتشرت من التراث والفن إلى الأدب والفكر والشعر، وإلى ظهور فئة مغرقة في لبنانيتها وتغنّيها بالتراث المحلي وفئة أخرى ترى أنّها تنتمي إلى تراث لبنان ولكن بعض انتمائها كان أيضاً إلى فضاء شرقي أوسع.

إضافة إلى أنّ كتاب المهرجان السنوي الذي كان عادة باللغة الفرنسية وجزء منه بالعربية، فإنّ إعلانات المهرجان أيضاً غلبت عليها اللغة الفرنسية، وهي عادة لبنانية مستمرّة إلى اليوم

تريد أن تقول إنّ ما يُقدّم هو عمل راقٍ. وحتى المحلات التجارية (كمحلات الألبسة مثلاً) تقدّم إعلاناتها في الصحف والتلفزة بالفرنسية (تلاحظ هذه الإعلانات في صحف بيروت الصادرة باللغة العربية). وهي رسالة مبطّنة من أصحاب الإعلان أنّ ما يُقدّم هو من طينة أخرى وبمستوى أعلى من السائد وموجّه إلى جمهور بعينه.

ولعل التوجّه الغربي، الأوروبي خاصة، في بيروت في الخمسينات والستينات كان الملهم والحافز لوجهة المسيرة الموسيقية للرحابنة وبالتالي للبنان. لقد اقترح المشرفون على مهرجانات بعلبك على الأخوين رحباني أن يأتيا بعمل لا يُغرق بالمحلية بل يطّعم بالأوربَة والجملة الموسيقية الغربية الحديثة. وإذ نجحت هذه المعادلة عام 1957 فإنّها رسمت كل عمل رحباني فيما بعد. كان المطلوب إذاً عملاً فنياً يواكب نهضة لبنان السياحية فيَظهرُ أبطال العمل في ملابس فولكلورية ويكون العمل بين الأوبرا والمسرح الكلامي. ولم يكن هذا غريباً عن الموسيقى العربية لأنّ الفيلم الغنائي العربي كان منتشراً ومقبولاً في حين أنّ الحوار الغنائي كان قد قدّمه عبدالوهاب سابقاً في «قيس وليلى» و«أنطونيو وكليوبترا»، وأعمال سيّد درويش المسرحية. وكان الرحبانيان يعيان أنّ قسماً كبيراً من جمهور مهرجان بعلبك سيكون أجنبيّاً، فيجب أن تكون موسيقاهما مطعّمة بالأفكار الأوروبية على أن تبقي النكهة المحلية. فبدأت باكورة أعمال تشمل الحوار الغنائي والكلامي والأغنية تؤديها فيروز مع إيقاع الدبكة الشعبية رمز فولكلور المشرق الراقص.

قبل مهرجانات بعلبك وصعود ظاهرة فيروز والأخوين رحباني الفولكلورية لم يكن تراث جبل لبنان وأذواقه وقيَمه معروفة في بيروت والمناطق الأخرى، واقتصر عارفو هذا اللون في بيروت على الوافدين من الجبل. ومع ظهور أعمال فيروز والرحابنة بعد 1957 وإذاعتها المتكرّرة على الراديو تحوّلت هذه «الأغنيات الجبلية» تدريجياً واتخذت النمط السائد الذي يعرفه المرء بأنّه الغناء اللبناني.

هذه البيئة الثقافية التي كانت تتصاعد وتنتشر كبقعة الزيت وتتّسع في لبنان الستينات، أحسستُ بها، فيما أكتبُ هذه السطور، عندما كنتُ أتصفّح كتاباً سياحياً عن لبنان صدر في الستينات باللغة الفرنسية بقلم الكاتبة أندريه شديد. في كتاب شديد لغة شعرية فرنسية وصور عديدة عن الآثار الفينيقية والرومانية وعن بيروت والناس في شوارعها وشكلهم الأوروبي، وعن مبدعي لبنان باللغة الفرنسية. إنّه لبنان الستينات في كتاب أندريه شديد، لبنان الذي ذهب مع حرب 1975، لبنان غريب، غربي رغم أنفه، وكأنّه إيطاليا أو مالطة أو إسبانيا، ولكن حتماً ليس لبنان اليوم.

نتابع في الفصل التالي العمل الخارق الذي قام به الأخوان رحباني وفيروز.

ملحق

مجلّات الأطفال المصوّرة

لم يقتصر خيال الأطفال في بيروت على مطالعة قصص أنيس فريحة وغيره، بل كان ثمّة حيز كبير للقراءة الترفيهية أساسه المجلات المصوّرة.

كانت المرّة الأولى التي شاهدتُ فيها مجلّة مصوّرة عندما كنت طفلاً، ولم يكن عمري وقتها يزيد عن 7 سنين. ففي أوّل يوم ذهبت فيه إلى مدرستي في حي الصنائع في بيروت، لفت انتباهي مجموعة من تلامذة الصف التفّت حول مجلّة يتزاحمون عليها فإذا هي مجلّة **سوبرمان** المصوّرة والملوّنة. واستطعت استعارتها من صاحبها بعدما سرتُ معه إلى بيته في نهاية اليوم. وذهبت بغنيمتي إلى البيت أتصفّحها دون أن أستطيع قراءتها في سنّي المبكر.

وبعد فترة رافقت أبي إلى شارع اللعازرية لشراء الحاجيات الخاصة بالمدرسة من مكتبات عديدة تقع على ذلك الشارع، وخلال تجوالي في إحداها استرعى انتباهي مجموعة من المجلاّت المصورة مرصوصة على أرفف، مع مجلات أخرى للكبار. وأسرّتني الرسوم التي كانت على أغلفة هذه المجلات وسحرتني، فأخذت أتصفحها وأنا منبهر أيما انبهار. ثمّ سألتُ عن سعر إحداها، وكان 25 قرشاً. وبدأت بعدها بالتوفير من مصروفي الخاص لشرائها والاستمتاع برسومها ولن أقول قراءتها لأني كنتُ في بداية عهدي بالقراءة. وأصبحت أذهب إلى مكتبة في شارع الحمراء اشتري مجلّة **سوبرمان** وأتصفّحها في طريقي إلى البيت. وبمرور الوقت تمكّنت من القراءة وبعض الكتابة، حتى أنّي في الصف الرابع الابتدائي كتبتُ «قصيدة» من بضعة أسطر عن سوبرمان وكيف ينقذ الضعفاء ويساعد الناس، وذهبت إلى مكاتب منشورات المطبوعات المصوّرة في مبنى صبّاغ في أول شارع الحمراء، فنشروها في عدد الأسبوع التالي في بريد القراء (ومَن يقتني تلك الأعداد من أوائل السبعينات سيجد في أحدها أوّل ما نشرته في حياتي).

ثم تعرّفت على مجلات أخرى تصدر عن نفس الشركة هي **طرزان والرجل الوطواط والبرق وطارق ولولو الصغيرة**. وكنتُ أحبّها كلّها ولكن ما باليد حيلة بسبب ميزانيتي المتواضعة. وهكذا عقدتُ حلفاً مع زميل لي في الصف اسمه زهير، وبدأنا نوحّد ميزانيتنا ونشتري كل ما أمكن من تلك المجلاّت المصوّرة أسبوعياً. وكانت ميزة صديقي أنّه كان له غرفته الخاصة في بيته ولذلك قرّرنا أن يكون هو مركز تجميع ثروتنا المتنامية من المجلات.

كما أنّنا أصبحنا نعرف دكاكين في بيروت تبيع الأعداد القديمة من هذه المجلات، وأحدها

في شارع متفرّع من شارع إميل إدّه . وكان بعض هذه المجلات القديمة أحياناً أعلى ثمناً من تلك الجديدة. فصمّمنا أن نجمع بضعة ليرات للحصول على ما فاتنا من الأعداد القديمة التي يعود بعضها إلى بداية انطلاق شركة المطبوعات المصوّرة عام 1963. وخلال سنتين تراكم لدينا في غرفة صديقي أكثر من 500 مجلّة، فكنّا نلتقي مرّة أو مرتين في الأسبوع نرتّبها حسب العدد المتسلسل والتاريخ، ثم نقرأ الجديد منها وأحياناً نعود إلى أعداد قديمة نقرأها مجدّداً. فكانت هذه الساعات مصدر ترفيه وسلوى لا يحد خارج ساعات المدرسة وكتابة الفروض والواجبات الأخرى.

وفي يوم، التقيت بأحد أصدقائي واسمه إلياس، في باحة الملعب وقال لي إنّه جائع ونسي أن يحضر «زوّادته» من البيت. فذهبنا إلى بيتنا القريب وحضّرت أمي سندويشات له. ويبدو أنّ إلياس أخبر أمّه عن ذلك، فقالت له ليدعوني لتمضية بعض الوقت عندهم. والتقيت بأمّه وأبيه الذي كان صاحب صيدلية، وردّت أمّه كرم أمي (وهي عادات لبنانية) بأفضل منه، ونادتنا أثناء لعبنا إلى مائدة الغداء وقالب كاتوه لذيذ. ثمّ إنّ صداقتي بالياس تمتّنت وأصبحنا نلتقي مراراً ويزورني وأزوره. ومرّة رأى عندي بضعة مجلات مصوّرة فطلب أن يستعيرها. فأفشيت له سرّي الكبير عن كنز المجلات الذي أتقاسمه مع زهير، وعبّر عن رغبة شديدة في مطالعة هذه المجلات. وإخلاصاً منّي لهذا الصديق، قصدت منزل زهير وطلبت منه أن آخذ قسماً من المجلات ليستعيرها إلياس، وكان مجموع ما أعرته للياس حوالي مائتي مجلّة. وكنا في الشهر الأخير من العام الدراسي، وبعد ذلك لم نعد نلتقي لسبب لم أعد أذكره. وعندما عدنا إلى المدرسة قال لي زهير إنّي خسرت حصّتي من المجموعة لأنّي لم أسترجع المجلات من إلياس.

ولم يكن لدي حجّة أجادل بها زهير، فارتضيت بهذا الضياع لهوايتي الكبرى. ويبدو أنّي لم أكترث كثيراً إذ إنّي قد بدأت أسمع همساً من ذويّ أنّي أضيّع الوقت والمال في هذه المجلات التي لا تفيدني شيئاً في دراستي ومن الأفضل أن أقرأ القصص الأدبية للأطفال حتى أمتّن ثقافتي ولغتي. وهكذا كان، فعند نهاية العام الدراسي ظهرت نتائج الدراسة وأنّي كنتُ الأوّل في صفيّ، فقدّمت لي إدارة المدرسة جائزة مع وثيقة العلامات، هي مجموعة مؤلفات لأدباء لبنانيين ما زلت أذكر أنّ أحدها كان **الرغيف** لتوفيق يوسف عوّاد و**الأمير الأحمر** لمارون عبّود.

ثم جاء العام الأول من المرحلة التكميلية، وكنتُ في ملعب المدرسة أتعرّف على الأولاد في صفي وكان أحدهم يقرأ قصّة صغيرة الحجم عليها غلاف ملوّن لظلال ذئب يعوي في ضوء القمر. وعرفت أنّ اسم حامل القصّة وليد، وتصفّحت القصّة وعنوانها «لغز وادي الذئاب» وهي الرقم 19 من سلسلة «قصص بوليسية للأولاد» بقلم محمود سالم، صادرة عن

دار المعارف بمصر. وطلبتُ منه استعارتها، فقال إنّه سينتهي من قراءتها يوم السبت، وذكر لي عنوانه في حي وطى المصيطبة جوار مدرسة مار سواريوس وأنّه سيكون في البيت بعد الظهر. واستيقظت السبت صباحاً وكنتُ متشوّقاً كي تمضي الساعات وتأتي فترة بعد الظهر لأذهب واستعير القصّة، ألتهي بتأدية فروض المدرسة وأشتري الحاجات لأمي. وعندما حان الوقت وذهبت إلى بيت وليد، كانت مفاجأة غير سارة أنّه لم يكن في المنزل وانتظرته ساعتين حتى جاء وأعارني القصّة وقصّة أخرى من نفس السلسلة كانت مهترئة، مقروءة ربّما عشرات المرّات. وفتَحَت لي هاتان القصّتان عالماً جديداً من الخيال مع مغامرات خمسة أطفال في مصر (تختخ ولوزة ومحبّ وعاطف ونوسة) يطوفون مصر مع كلبهم «زنغر» ويحلّون الألغاز البوليسية ويساعدون الشرطة لكشف المجرمين والعصابات ثم يعودون إلى حديقة منزل تختخ وهو كبيرهم (15 سنة) ويشربون الليمونادة المثلّجة بحضور المفتّش سامي. وفي يوم كنتُ أسير في شارع ومررت بدكان يبيع الألعاب للأطفال وفي واجهته قصّة من هذه السلسلة وتدعى «لغز الكوتشينة» وكانت قديمة وغلافها ملصق بشريط شرتيتون أسود وثمنها نصف ليرة، فاشتريتها. وبعد ذلك قال لي صديق في المدرسة إنّ ثمّة مكتبة تبيع هذه السلسلة، وقصدتها فعثرت على ستة أعداد دفعة واحدة، ثمن كل واحد ليرة، فاشتريتها أيضاً، وبتّ أنتظر وصول الأعداد الجديدة كل شهر من مصر حتى توقّفَت لفترات طويلة بسبب الحرب وإغلاق مطار بيروت. وعندما انهيت المرحلة التكميلية توقّفت عن قراءة قصص الألغاز هذه أيضاً وانتبهت إلى دروسي، ثم هاجرنا إلى كندا ولم آخذ معي سوى كتاب **إسمع يا رضا!** لأنيس فريحة الصادر عن نفس شركة المطبوعات المصوّرة.

يكفي أن أعترف أنّ المجلات المصوّرة قد فتحت ذهني إلى هواية القراءة في بيروت الطفولة، وهي – أي هواية القراءة – استمرّت مدى الحياة فبت أقرأ الكثير من الكتب وأنجح في المدرسة والجامعة. ولكنّي لم أذكر أمام أي لبناني أنّي كنتُ من هواة تلك المجلات المصوّرة على أساس أنّي كبِرت وهذه إنّما هي قصص للأطفال. وحتى أثناء طفولتي وشراكتي مع أصدقائي في جمع المجلات كنّا نتعرّض للسخرية من أترابنا بأنّنا نقرأ هذه المجلات، ولكننا لم نكترث، إذ إزاء هؤلاء كان غيرهم يعشق نفس الهواية ونتحادث طويلاً عن مغامرات سوبرمان الشيقة وكيف كان يتنكّر بملابس صحافي خجول واسمه العربي هو «نبيل فوزي»، أمّا اسمه بالإنكليزية فهو «كلارك كنت».

ثمّ قرأتُ مقابلة، لعلّها في مجلّة **الوسط**، مع عازف البيانو اللبناني الشهير وليد عقل وفيها يذكر أنّ قراءة مجلات تان تان هي من هواياته وأنّه يحتفظ بمجموعة كبيرة منها في مكتبته في صالون المنزل ومازال يقرأها ويشتري الجديد منها. فأصبحتُ أكثر انفتاحاً في ذكر هواية

الطفولة وعلمتُ أنّ كثيرين ممّن ظنّوا أنّهم كبروا مثلي كانوا وما زالوا يحنّون إلى تلك الأيام الخوالي من الطفولة والصبا مع المجلات المصوّرة باللغة العربية في لبنان، وخاصة في فصل الصيف الطويل عندما تحلو المطالعة.

أثناء زياراتي إلى لبنان كنتُ أرى المجلات المصوّرة معروضة في المكتبات ولكنّها لم تعد تلفت نظري لأنّها أصبحت بلا ألوان، كما أنّ قصصها باتت غريبة عن تلك التي قرأتها في طفولتي، وزال منها الجانب الخرافي والخيالي الساحر. فمجلات **سوبرمان** من طفولتي كانت ملأى بالمفاجآت: ها هو سوبرمان ببدلته الزرقاء والحمراء يطير فوق المحيط باتّجاه قلعته الجليدية في القطب المتجمّد الشمالي، وفجأة يخرج من البحر تنّين عملاق ويلتهم سوبرمان الذي بسبب قوّته الخارقة يتخلّص من فم التنين ويتعارك معه ويضربه ضربة قاضية ثمّ يكمل طيرانه. أمّا في قصص المجلات الجديدة فسوبرمان يدخل في أحاديث طويلة مع أصدقائه ومع الأشرار أو يسترسل في أفكاره لعدّة صفحات، وأعتقد أن تدهور نوعية هذه المجلات يعود إلى غياب الخيال الخصب.

وقيل لي إنّ شركة المطبوعات المصوّرة التي كانت تُصدر تلك المجلات في الماضي قد أقفلت أبوابها في التسعينات وأنّها ولعدّة سنوات قبل إغلاق أبوابها كانت قد توقّفت عن إصدار المجلات وباتت تصدر أعداداً خاصة فيها قصص مكرّرة من الماضي الذهبي الملوّن والساحر منها سلسلة **سوبرمان العملاق** و**ملحق سوبرمان** و**لولو الصغيرة**.

وبعدما أصبح لدينا طفلتان، عادت إلى ذهني ذكرياتي مع المجلات المصوّرة وشجعت طفلتيَّ على مطالعة مجلات *Mickey* و*Tintin* و*Spirou* بالفرنسية ومجلات أخرى من فرنسا حتى أصبح لدينا في المنزل مجموعة كبيرة كانت طفلتانا تلتهمانها التهاماً وتعودان إليها مراراً. وكنتُ أعلّل النفس أنّي يوماً ما سوف أقرأها أيضاً - «يوماً ما» بعدما أفرغ من قراءة مئات الكتب الأكاديمية والأدبية والتاريخية والفلسفية التي بودّي أن أقرأها.

هوامش الفصل الرابع

(1) Volney, Constantin François, *Voyage en Syrie et en Égypte, pendant Les années 1783, 1784 et 1785*, Paris, Desenne et Volland, 1787.

(2) Ussama Makdisi, "The 'Rediscrovery' of Baalbeck: A Metaphore for Empire in the Nineteenth-Century, in T. Scheffler, H. Sader, and A. Neuwirth, *Baalbeck: Image and Monument 1898-1998*, Beirut, Kommission Bei Franz Steiner Verlag Stuttgart, 1998, pp. 137-156.

(3) غسان تويني، مقدّمة، **بعلبك أيام المهرجان**، بيروت، دار النهار للنشر، 1994، ص xxii.

(4) أنيس فريحة، **القرية اللبنانية حضارة في طريق الزوال**، طرابلس، جرّوس برس، 1989، ص 12.

(5) أنيس فريحة، المصدر المذكور، ص 15.

(6) أنيس فريحة، **إسمع يا رضا**، بيروت، دار المطبوعات المصوّرة، 1971.

(7) أنيس فريحة، **سوانح من تحت الخرّوبة**، طرابلس، جرّوس برس، 1988. وأنيس فريحة، **قبل أن أنسى**: تتمة إسمع يا رضا!، جرّوس برس، 1989.

(8) أنيس فريحة، **إسمع يا رضا**، ص 3.

(9) أنيس فريحة، **القرية اللبنانية حضارة في طريق الزوال**، ص 7.

(10) أنيس فريحة، المصدر المذكور، ص 12-10.

(11) المصدر المذكور، ص 9.

(12) مي منسّى، «بعلبك مهرجان الأرض والانسان، في كتاب **مهرجانات بعلبك**، بيروت، دار النهار، ص 63-6.

(13) في مسرحية زياد الرحباني **شي فاشل**، يلعب زياد رحباني دور «نور» المخرج مسرحي. وأثناء مناقشة تكاليف المسرحية مع المموّل يعرض عليه لائحة المشتريات ومن ضمنها 10 آلاف دولار تحت باب «غضب الأهالي». فيشكو المموّل من هذه «العبارات الفولكلورية التي لا يفهم منها شيئاً». ويشرح نور أنّ المبلغ هو كلفة شراء ألبسة جلدية لفرقة الرقص تعبّر عن غضب الأهالي في المسرحية بعد حدث أليم. سنعود إلى مسرح زياد في الفصل الحادي عشر.

(14) Christopher Stone, *Popular Culture and Nationalism in Lebanon*, p. 66-67.

(15) Sharifa Zuhur, *Colors of Enchantment: Theatre, Dance, and the Visual Arts of the Middle East*, Cairo, American University in Cairo Press, 2001, p. 8.

(16) هنري زغيب، «حكاية الأخوين رحباني على لسان منصور رحباني»، مجلة **الوسط**، 15 و22 و29 تشرين الثاني 1993، و6 و13 و20 كانون الأول 1993، و3 كانون الثاني 1994.

(17) هنري زغيب، مقابلة مع منصور الرحباني في مجلة **الوسط**، الجزء الخامس 1993.

(18) منسّى، مي: «بعلبك.. مهرجان الأرض والإنسان»، في **بعلبك: ساعات المهرجان الغنية** (بالفرنسية). دار النهار، بيروت، 1994. ص 10.

(19) Christopher Stone, *Popular Culture and Nationalism in Lebanon: The Fairuz and Rahbani Nation*, London, Routledge, 2008, oo. 37-38.

الفصل الخامس

فيروز والهويّة اللبنانية

- 1 -

الرحابنة هم عاصي (1923-1986) وزوجته فيروز (نهاد حدّاد، وُلدت العام 1935) وابنهما زياد (وُلد العام 1956)، ومنصور شقيق عاصي (1925-2008)[1]. لن يجد مراقب المشهد الثقافي اللبناني مجموعة أفراد من عائلة واحدة، قدّمت للبنان ما قدّمه الرحابنة خلال عقود من آلاف المؤلّفات الموسيقية والأغاني وحوالى عشرين عمل مسرح غنائي.

أعطت «المؤسّسة الرحبانية»، إذا صحّ هذا التعبير، لبنان ما أعطاه عبدالوهاب وأم كلثوم لمصر. لقد بدأت القاهرة باكراً في النهضة والتجديد، وخاصة منذ 1920، فاحتلت المكانة الأولى في الأغنية العربية المعاصرة. ثم قامت بيروت عاصمة عربية ثانية للموسيقى، وكان ظهورها استثنائياً، فهو وإن تأخّر حتى 1950 إلا أنّ بيروت منذ انطلقت اتخّذت شخصية مميّزة سايرت في موسيقاها العربية الموجة الثقافية الغربية التي اجتاحتها في تلك الفترة واستمرّت حتى السبعينات. وبات المبدعون من سورية وفلسطين والأردن والعراق يأتون بيروت للمساهمة في نهضتها الموسيقية وأصبحت قبلتهم المفضّلة. وإذ اقتبس الرحابنة عن النتاج المصري من أعمال سيّد درويش وعبدالوهاب وأم كلثوم واسمهان (وهذا يبدو واضحاً في أعمال فيروز الأولى)، إلا أنّهم خرجوا أخيراً بنكهة خاصة معتمدين أساساً على اقتباسات عن الفولكلور الأوروبي الشرقي والروسي واللحن البيزنطي والجُمل اللحنية الصغيرة من عامة الشعب في لبنان وسورية وفلسطين. وبينما اتجّهت نتاجات مصر نحو الطرب والأعمال الغنائية والموسيقية والفيلم الغنائي، طغى الفولكلور والمسرح على العمل الرحباني منذ 1957. وباتت المدرسة الرحبانية أساس سائر الأعمال التي ظهرت في لبنان وسورية والأردن وفلسطين فيما بعد (باستثناءات تراثية كالإنشاد الديني في دمشق وحلب والقدود الحلبية).

كانت موهبة فيروز بارزة منذ طفولتها حيث حقّقت شهرة في مدرستها. ثم اكتشفها الأخوان فليفل (اللذان لحّنا النشيد الوطني اللبناني «كلّنا للوطن»)، ودعاها أحدهما للالتحاق بالمعهد الموسيقي اللبناني حيث تعلّمت الغناء والنوتة، فانضمت إلى فرقة فليفل. وفي الخامسة عشرة من عمرها قدّمها الأخوان فليفل إلى لجنة الاستماع في الإذاعة اللبنانية. وكان ذلك في شباط 1950 عندما جاءت فيروز إلى دار الإذاعة في حي الصنائع في بيروت، قادمة سيراً على الأقدام من منزلها في حي زقاق البلاط القريب. وكان اسمها نهاد حدّاد، فقُبلت وعملت في كورس الإذاعة. ثم واكبها حليم الرومي الذي كان أستاذاً في الموسيقى وأعجبه صوتها وقدّم لها ألحاناً واقترح أن يكون اسمها فيروز، وهذا أصبح اسمها الفني في الإذاعة. وكان حليم الرومي ملحّناً جاء من فلسطين وأصبح رئيساً لقسم الموسيقى في الإذاعة. وهو تعهّد فيروز لما رآه في موهبتها وقوّة صوتها. وخلال شهرين من التحاقها بكُورْس الإذاعة، كانت فيروز تغنّي من ألحان الرومي وصدرت أولى ألبوماتها عام 1952 مع شركة بيضافون.

في نهاية الأربعينات كان عاصي ومنصور الرحباني قد بدءا المشاركة جزئيّا في إذاعة لبنان خارج دوام عملهما كشرطيين. ثم تفرّغ عاصي للعمل في الأذاعة عام 1949 (وتبعه منصور عام 1953).

في العام 1952، طلب حليم الرومي من عاصي الذي كان عازفاً في فرقة الإذاعة أن يلحّن بعض الأغنيات الحديثة لفيروز التي كانت في الثامنة عشرة من عمرها. وهكذا التقت فيروز عاصي الذي كان في حينها يهوى الموسيقى والألحان ويتابع النتاجات الموسيقية ويستمع إلى أسطوانات من أوروبا وأعمال سيّد درويش وغيرها من مصر. وكان عاصي مع شقيقه منصور يتابعان الفولكلور الشعبي في لبنان والدول المجاورة من زجل وعتابا ومواويل، ويدوّنانها. فتعاون عاصي وفيروز ونمت علاقتهما الفنية والشخصية إلى أن تزوّجا في 16 كانون الثاني 1955. وبعد خمس أغنيات من ألحان عاصي، تألّف الثنائي الأخوان رحباني (إسوة بالأخوين فليفل) مع فيروز، وثابر الثلاثة في علاقة مثمرة امتدّت إلى السبعينات[2]. وكان عاصي ثاقب النظر أدرك من خلال دراسته لأعمال سيّد درويش أنّ هذا المصري قد طعّم الموسيقى التراثية العربية بالألوان الكلاسيكية الأوروبية والتجويد القرآني والترتيل البيزنطي والفولكلور الشعبي. ولكنّه بقي في الأساس مصرياً فلم يتغرّب كثيراً في تقنياته. الأكيد أنّ تقليد أسلوب درويش وعبدالوهاب كان هو الغالب لبضع سنوات في أعمال الرحباني، وظهر ذلك في أغنيات ألبوم «عتاب» لفيروز الذي حقّق نجاحاً كبيراً في لبنان والدول العربية وأطلق فيروز كمطربة في الساحة الفنية. وبقي النتاج الرحباني يقلّد المصري ويسايره حتى عام 1957 على الأقل، وكان كل ذلك تجريبياً حتى نضجت هوية خاصة بالأخوين رحباني طبعت بعد ذلك الموسيقى

اللبنانية. إذ في المرحلة الممتدّة من 1957 إلى 1974 قدّم الأخوان رحباني مع فيروز والفرقة الشعبية اللبنانية أعمالاً حقّقت نهضة غنائية موسيقية عارمة في بيروت استمرّت أصداؤها إلى اليوم. وتجدر الإشارة إلى أنّهما حتى اشتراكهما في مهرجانات بعلبك لم يكن الأخوان رحباني مشدودين إلى الفولكلور الشعبي في لبنان، بل تركّز عملهما على مزيج من الأغنية المصرية الحديثة واقتباسات موسيقية راقصة عالمية وخاصة من البرازيل والأرجنتين، كالسامبا والرومبا والتانغو، واستعارات كثيرة من أوروبا الشرقية.

في تلك السنوات المبكرة لم يحظ الرحبانيان وفيروز بشهرة في لبنان. حتى أنّ استطلاعاً للرأي عن رغبات المستمعين نُشر عام 1951 وبيّن أنّ الأغنية المصرية كانت الأكثر انتشاراً وشعبية في لبنان، ولم يظهر اسم فيروز أو الرحبانيين في لائحة الأسماء الأكثر شهرة، التي تضمّنت إمّا مصريين أو لبنانيين يغنّون باللهجة المصرية. وقد يعود سبب هذا الغياب إلى محاولات الرحابنة سلوك نهج موسيقي لبناني مستقل بدا غريباً لمزاج الجمهور في تلك الفترة، رغم أن الأخوين رحباني لم يكونا بعيدين عن أجواء الموسيقى العربية الحديثة في مصر كما سنرى.

ورغم الاقتباسات الغربية، فلم يكن ممكناً أبداً أن يُقال إنّ موسيقى الرحابنة ليست عربية، بل يمكن سماع عشرات الأغنيات الفيروزية التي لُحّنت ووُزّعت بإتقان عربي باهر. لقد أخذ الرحابنة عشرات الألحان من روسيا والبلقان والدول السلافية والموسيقى الكلاسيكية، منها أغنيات «يا أنا يا أنا» (لموزار) و«لينا يا لينا» (لمندلسون) و«كان الزمان وكان» و«كانوا يا حبيبي» و«كان عنا طاحونة» من التراث الروسي. إلا أنّها كانت تُقدّم بقالب شرقي وكلمات عربية (فقط الرحباني الثالث، إلياس، اتجه بالكامل نحو الموسيقى الغربية، مع استثناءات قليلة، وأصدر ألبومات موسيقى خفيفة غربية). كما أنّ عدداً من المغنين غنّوا بالإنكليزية والفرنسية في بيروت لانفتاحها على باريس، ولم يكن هذا معقولاً في القاهرة.

من خلال عملهما في إذاعة لبنان تعرّف عاصي ومنصور إلى مسؤولين في «محطة الشرق الأدنى»، وهي محطة تجارية بريطانية كانت تعمل برعاية وزارة الخارجية البريطانية من مكاتبها في القاهرة وعبر جهاز بث في قبرص. في تلك الإذاعة تعاون عاصي ومنصور مع أسماء لامعة في لبنان أمثال توفيق الباشا وصبري الشريف وزكي ناصيف وتوفيق سكر. وفي تلك الإذاعة أيضاً قدّمت فيروز أول أغنية من تأليف وتوزيع الرحابنة. ولأنّ بث هذه الإذاعة كان يصل إلى الدول المجاورة، فقد لفتت موسيقى وأغنيات فيروز والأخوين رحباني اهتمام مسؤولي إذاعة دمشق، وتطوّر هذا الاهتمام إلى اتصال وتعارف وبداية تعاون طويل. وكان عمل الرحابنة مع إذاعة دمشق مثمرًا، حيث سيطرت أغاني فيروز والرحابنة على أثير سورية بدءاً من الخمسينات وحتى اليوم، وباتت فيروز اسماً ثابتاً في مهرجان دمشق الدولي. وإذ لم يكن معقولاً أن تكتفي

فيروز بأغاني اللهجة اللبنانية وفولكلور القرية الجبلية في نشاطها خارج لبنان، فإنّ الرحابنة أعدّوا أغانيَ خاصة بمهرجان دمشق كل عام منها أغانٍ عن سورية ومجدها وتاريخها معظمها من شعر سعيد عقل. كما قدّم الرحابنة و فيروز برنامجاً للتلفزيون السوري في الستينات.

وبسبب علاقة إذاعة الشرق الأدنى البريطانية بفلسطين التي كانت تحت الانتداب البريطاني حتى 1948، وبسبب وجود فلسطينيين في طاقم الإذاعة، ارتبط الرحابنة باكراً بالقضية الفلسطينية التي كانت واضحة للعيان في لبنان بوصول أكثر من مائة ألف لاجيء بعد حرب 1948 ونشوء دولة إسرائيل. كما أنّ علاقة بدأت مع إذاعة «صوت العرب من القاهرة» التي أسّسها الرئيس جمال عبدالناصر في تلك الفترة. إذ إنّ تلك الإذاعة المصرية وجّهت دعوة للرحبانيين وفيروز عام 1955 بهدف التعاون (وكان عاصي وفيروز قد تزوّجا باكرًا في ذلك العام)، وتمّ توقيع عقد لمدّة ستة أشهر لتأليف أغنيات وأناشيد وبرامج إذاعية، موجّهة خاصة نحو القضيّة الفلسطينية. ولإعطاء الأخوين رحباني فكرة عن الفولكلور الفلسطيني قدّمت الإذاعة أغنيات فلسطينية من غزّة التي كانت تحت الإدارة المصرية. فلم تلق هذه الأغنيات استحسان عاصي الذي وجدها حزينة ولا علاقة لها برفع معنويات الناس. وعوض ذلك، أنتج الرحابنة عملاً جديداً ومتفائلاً هو مغناة راجعون، إضافة إلى مجموعة من الأغنيات عن القدس وفلسطين، انتشرت ونجحت بعدما بثّتها الاذاعات في مصر ولبنان وسورية عام 1957. وبقيت هذه الأغنيات من الكلاسيكيات الخالدة وخاصة بعد صعود العمل الفدائي الفلسطيني منذ 1965 وبعد حرب 1967، لدرجة أنّ الصحافي في جريدة **النهار** ميشال أبو جودة كتب في إحدى افتتاحياته (التي نشرتها دار النهار مجموعة في كتابين) أنّ الرحابنة هم «آباء العمل الفدائي»[3]. أمّا شاعر فلسطين الأكبر محمود درويش فقد رأى أنّ الرحابنة قدّموا للأغنية الفلسطينية أكثر من أي مبدع آخر[4]، كما أنّ إذاعة صوت فلسطين من القاهرة التي موّلتها مصر كانت تفتتح برامجها وتختمها بأغنية «راجعون».

هذا التعاون مع إذاعتي «صوت العرب من القاهرة» و«إذاعة دمشق» أظهر حسّاً عربيّاً عند الرحابنة وانفتاحاً على محيط لبنان. حتى أنّ العدوان الثلاثي على مصر عام 1956 (هجوم إسرائيلي بريطاني فرنسي على مصر بسبب تأميم عبدالناصر لقناة السويس)، دفع الرحابنة إلى الانسحاب من محطة الشرق الأدنى في بيروت التي موّلتها الخارجية البريطانية كما ذكرنا. خاصة أنّ بريطانيا، التي سبق وأن احتلّت مصر لمدّة سبعين عاماً حتى 1952، كانت رأس حربة الهجوم على مصر. وسرعان ما انسحب آخرون، فلسطينيون ولبنانيون، من المحطة البريطانية التمويل التي أقفلت أبوابها بعد ذلك ولم تعاود البث في المنطقة.

تساءل البعض كيف أمكن لنخبة موسيقيي لبنان وفلسطين العمل في هذه المحطة طيلة

السنوات التي سبقت العدوان الثلاثي وهم يعلمون أنّ غايتها كانت الترويج للدعاوة البريطانية المناهضة للأماني العربية في المنطقة. والجواب الذي عادة ما يُذكر هو أنّ ميزانيتها التي كانت موجّهة للانتاج الفني كانت كبيرة جذبت الكثيرين وسمحت بإنتاج أعمال جيّدة. ويقاس أمر إذاعة الشرق الأدنى الإنكليزية بمسألة مجلة **حوار** التي ظهرت في الخمسينات أيضاً وعمل فيها نخبة من الكتّاب اللبنانيين والسوريين والعرب وتبيّن أنّ وكالة المخابرات الأميركية كانت وراء تمويلها.

وقيل في الستينات على لسان عبدالناصر أنّه أسف لأنّ فيروز لم تولد مصرية. ولكن هذه الإشاعة تُناقض ما عُرف عن عبدالناصر في محاولته توحيد العرب في دولة واحدة، وليس معقولاً أن يفكّر بنعرة مصرية محليّة، وأن يهمّه أن تكون فيروز لبنانية أو مصرية. ويشابه ذلك إشارة الكثيرين إلى أنّ أم كلثوم كانت في خدمة المشروع الناصري وجزءاً من أسلحة النظام، كما يرى حازم صاغية:

> ليس اتفاقاً ولا صدفةً أن تحوّلت أم كلثوم في عهد عبد الناصر إلى مغنية بلا منافس وأن صارت في الآن نفسه مغنية «الشعب» كلّه. فلقد أنشأ النظام الناصري توحيداً في الأذواق والرغبات نكب المدينة الكوسموبوليتية التي رهصت بها قاهرة العشرينات والثلاثينات والأربعينات فضلاً عن «الثقافة» و«اللغة» وسواهما من مرافق الحياة العامة. ففي تكييفه للخريطتين الاجتماعية والثقافية كان النظام الناصري ينتج شروط الازدهار الكلثومي على نيّة شعوب توّاقة إلى طفولتها وسط عالم هارب من معناه ودلالاته يستعيض بـ«الخلود» و«الأصالة» عن مدن لا تزال تسكنها القرى، واجتماع وسياسة لا يزالان ديناً. وإذ كان النظام المذكور يفعل ذلك فعلى نحو تمهّد معه لأم كلثوم أن تترجح بين التعالي على الناس ومفارقتها إياهم وبين النطق بلسان حالهم وما تحته -أن تترجح بين كونها بنتاً من بنات النبي وموظفةً رهن سياسة الزعيم[5].

ويرى آخرون أنّ اختصار سيرة أم كلثوم على أنّها كانت من أدوات الناصرية هو تبسيط لأمور شديدة التعقيد في مصر وفي حياة أم كلثوم ومسيرتها الفنية.

وكأنّ الأمور كانت مرّتبة للأخوين رحباني، إذ ما أن انتهت مرحلة إذاعة الشرق الأدنى ومشاريع التعاون الأخرى، حتى فُتحت أبواب الدولة اللبنانية بقيادة كميل شمعون على مصراعيها نداءً لفنّهم في خدمة لبنان عام 1956. وكان هذا النداء تحت عنوان مهرجانات بعلبك الدولية.

لم تكن مهرجانات بعلبك المرّة الأولى التي قدّم فيها الأخوان رحباني عملاً مسرحياً غنائياً بل إنّ عملهما في الإذاعات تخلّله اسكتشات وأوبريت للراديو مدّتها كل مرّة نصف ساعة في إذاعة الشرق الأدنى بإخراج صبري الشريف (الذي أصبح مخرج «الليالي اللبنانية» في بعلبك

فيما بعد)، وأعمالاً قدّماها في بلدتها أنطلياس شمال بيروت. كما أنّ الموسيقار فيلمون وهبي قدّم أعمالاً مشابهة في نفس الإذاعة. وعدا عن الأسلوب الغربي في أغانيهما من تلك الفترة، أعاد عاصي ومنصور توزيع أغاني سيّد درويش وأدّتها فيروز فلاقت نجاحاً باهراً، حتى أنّ جمعية سيّد درويش في مصر قدّمت لفيروز عضوية فخريّة عام 1966 لريادتها في نشر أغاني سيّد درويش وإبقاء هذه الأغنيات حيّة في الإذاعات والتسجيلات. وكل من يحضر حفلاً لفيروز سيلاحظ أنّها تصرّ على أغنية «زوروني كل سنة مرّة حرام» لسيّد درويش (ولعلها تخاطب المغتربين ليزوروا لبنان).

في العام 1955 بدأ التفكير بمهرجانات بعلبك الدولية، كما أشرنا في الفصل السابق، بعد نجاح بعض الأعمال التي عُرضت في سنوات سابقة كنشاطات مستقلة. ثم تأسّست لجنة رسمية عام 1956 ضمّت، وفقاً لمعلومات قدّمتها مشكورة مي منسّى للمؤلّف:

> على رأسها السيدة إيميه كتّانة التي احتفظت بمنصبها حتى العام 1968 متمّمة بشخصيتها وثقافتها دوراً مهماً وظفته في خدمة مهرجانات بعلبك وإنجاحها عالميا يساندها أعضاء بارزون واكبوا هذا الحدث التاريخي الثقافي و اجتهدوا على إحيائه عالميا كل في اختصاصه و معرفته نذكر منهنّ مي عريضة، سلوى السعيد، نينا جديجيان، بريجيت شحادة، إيفون كوكران، لور بستاني، نجلا حمدان، شفيقة دياب، سلمى سلام، نعمة قرنفل، ألكسندرا عيسى الخوري، ومن السادة كميل أبو صوان، واثق أديب، نجيب علم الدين،موريس شهاب، جان فرح، هاني أبو الجبين، موسى دي فريج، نجيب حنكش، عزت خورشيد، جورج شحادة، بيار الخوري. وكان وجيه غصوب مديرا لمهرجانات بعلبك في جميع مراحلها[6].

وأصبح المهرجان حدثاً دوليّاً قدّم نجوماً وفرقاً استعراضية لبنانية وعربية وعالمية، تراوحت من مسرحيات فيروز إلى الرقص الفولكلوري اللبناني والباليه إلى الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية إلى موسيقى الجاز والبلوز الأميركية. ولكن في الذاكرة اللبنانية ارتبط اسم مهرجانات بعلبك الدولية بفيروز والرحابنة أكثر من أي فريق أو نجم ظهر على درج بعلبك. في البدء خصّصت لجنة المهرجان فقرة باسم «الليالي اللبنانية» يقدّم خلالها الرحابنة أعمالهم الفولكلورية، فبدأ الرحابنة عرض أعمالهم عام 1957، ومن هناك حقّقوا قفزة دراماتيكية وذاع صيتهم في الدول العربية وأنحاء العالم، كفرقة لبنانية تعرّف لبنان للخارج، كما عرّفت فرقة البولشوي للباليه وفريق الجيش الأحمر للموسيقى روسيا. ووصلت أهمية مساهمة فيروز والرحابنة في مهرجانات بعلبك أنّ الصفحات الثقافية في جرائد بيروت اعتبرت فيروز العمود السابع في قلعة بعلبك العريقة.

قدّم الرحابنة أعمالاً في بعلبك لمدّة خمس سنوات ثم توقّفوا لمدّة عامين ثم قدّموا خمسة أعمال أخرى وبعد ذلك ابتدأت الحرب اللبنانية عام 1975. وكتبت خالدة السعيد، زوجة أدونيس، بمناسبة ظهور فيروز في بعلبك عام 1998، بعد غياب استمرّ 25 سنة، أنّ «فيروز هي ظاهرة فريدة من نوعها أصبحت رمزاً لبعلبك. وأنّ فيروز هي من تلك المرّات النادرة التي يتحوّل فيها الفنان رمزاً لأمّته. في أحلك الظروف لم تفقد فيروز الأمل بأنّ الفن هو صورة لبنان الخالدة، ولم تفقد الإيمان أنّ الفن ينقذ العالم. أصبحت رجاءً للبنان ويوتوبي مثالياً»[7].

- 2 -

افتتح مهرجان بعلبك أبوابه في صيف 1957، وفي الليلة المخصّصة لليّالي اللبنانية، وكانت بعنوان أيّام الحصاد، ابتدأ العرض بمسرح معتم، ثم قام المخرج صبري الشريف بتسليط الضوء على قاعدة عمود روماني، فشاهد الجمهور فيروز تقف هناك. ثم سُلّط عليها ضوء آخر من أرض المسرح، فظهرت فيروز في العتمة للجمهور وكأنّها تقف على الهواء. وعندما بدأت فيروز إنشاد «لبنان يا أخضر حلو»، حتى اجتاحت الجمهور موجة عارمة من العاطفة والحماس ونزلت دموع الكثيرين تأثّراً. واستمرّ تجاوب الجمهور طيلة السهرة، وأعيد العرض لليلة ثانية بحضور خمسة آلاف متفرّج. وإضافة إلى حماس الجمهور، رحّبت صحف اليوم التالي بنجاح الفقرة اللبنانية من المهرجان وأثنت على فيروز والأخوين رحباني وطالب كثيرون بأن تتكرّر فقرة الليالي اللبنانية كل عام. وهنّأ كميل شمعون فيروز والرحابنة شخصياً كما قدّمت زلفا شمعون لفيروز وشاح الجمهورية من رتبة فارس وكانت المرّة الأولى التي تُمنح لفنان في لبنان. ووصفت صحف بيروت عمل الرحابنة الذي اعتمد الأغنية والرقص الشعبي في إطار عرس قروي، بأنّه معجزة. وفي الاجتماع الثاني بين الرحابنة ولجنة المهرجان كان الجو مختلفاً تماماً وازدادت الثقة بموهبة وإمكانيات الرحابنة الفنية، فلم تعد العضوات منذ ذلك العام يفرضن مضموناً على الرحابنة.

في العام 1958، وقعت حرب أهلية في لبنان لمدّة ستة أشهر واستمرّت حتى تموز. فتأجّل مهرجان بعلبك للعام التالي. وفي 1959، صدر كتاب المهرجان وفيه صورة ملوّنة كاملة لفيروز بملابس فلاحية فولكلورية «فيروز سيّدة الغناء الفولكلوري اللبناني الأولى». فأصبح أي ذكر لكلمة فولكلور في لبنان يجلب إلى الخاطر أسماء فيروز والأخوين رحباني. وإذ انتشرت مهرجانات أخرى في عدّة مناطق لبنانية، بدأ البحث عن «روشتة» نجاح الرحابنة في جذب الجمهور الكبير. وقيل إنّ السرّ هو في فيروز وطرح البعض أنّ النجاح هو في الموسيقى أو حتى في العبارة المحكيّة اللبنانية. وقال البعض الآخر إنّه ربما هو كل هذا إضافة إلى استناد العمل

الرحباني إلى التراث اللبناني والفولكلور الريفي.

وتتالت سلسلة أعمال الأوبريت من بطولة فيروز كالتالي: **الليل والقنديل، هالة والملك، جسر القمر، يعيش يعيش، أيام فخرالدين، جبال الصوان، لولو، المحطة، ناطورة المفاتيح، بترا، سهرة حب، ميس الريم**. وفي كل منها قصّة فولكلورية وحوار جميل وبسيط يقارب الشعر الشعبي، وأغنيات لفيروز التي كانت تحقق النجاح ويحفظها الناس وتبثّها الإذاعة، والدبكة الشعبية التي تعتمد على الخطوات الثلاثة في اللحن السرياني القديم، والتي كانت مشتركة في بلدان المشرق إلا أنّها برزت كفن لبناني كما أشرنا في الفصل السابق. والفضل للرحابنة في إيصال الدبكة إلى مصاف أعمال الرقص الراقية.

في الستينات أصبح الرئيس فؤاد شهاب رئيساً فخرياً للجنة مهرجانات يعلبك كما كان شمعون من قبله، ولم يكن أقلّ حرصاً ورعاية للمهرجان. أمّا الأخوان رحباني فقد سارا في نفس المنهج الذي اعتمداه في الخمسينات، فلم يتغيّر مضمون أعمالهما سوسيولوجياً وأنتروبولوجياً إلا قليلاً، رغم تنوّع القصص والأغنيات والموسيقى. كانت بيئتهما الأساسية، القرية اللبنانية المسيحية الجبلية، يتمّ تحويلها تدريجياً إلى الميثولوجيا المؤسسة للوطن. صحيح أنّهما لم يكونا حزباً ولا فلاسفة أو قادة سياسيين، ولكن أعمالهما، عدا عن العروض المسرحية في بعلبك والأرز وقصر البيكاديلي، كانت منتشرة على اسطوانات ويذيعها الراديو باستمرار ويحفظها الناس، يسمعونها مجاناً عبر الأثير. فهل استحقّ أي كتاب أو خطاب لزعيم سياسي هذا الانتشار والتكرار شبه اليومي كما انتشرت أعمال الرحابنة وأغاني فيروز؟

لعب سعيد عقل، الذي ربطته بفيروز والمسيرة الرحبانية علاقة دائمة، دوراً في مهرجانات بعلبك، بصفته عضواً في اللجنة الوطنية لحفظ وتطوير الثقافة اللبنانية التي تولّت تقديم مسرحية فرنسية في بعلبك عام 1944. وكان سعيد عقل قد أصدر مسرحية **قدموس** حول الأسطورة الإغريقية عن أمير فينيقي أعطى اليونان الأحرف الأبجدية وأعطت شقيقته اسمها لقّارة أوروبا. وكان سعيد عقل يكتب في تلك الفترة بالعربية الفصحى ثم بدأ يتحوّل تدريجياً إلى تشجيع اللهجة المحكيّة اللبنانية وأقنع الأخوين رحباني أن تكون جميع أعمالهما بهذه اللهجة. وبدأ هو نفسه يكتب اللهجة اللبنانية بالأحرف اللاتينية على أساس أنّه يسترجع ما كان أساساً اختراعاً فينيقياً لبنانياً. وكتب عقل مقدمّات المسرحيات الرحبانية في بعلبك عام 1960 (**موسم العز**) و1962 (**جسر القمر**)، واعتبر أنّ **موسم العز** هي لبنان نفسه، وخاصة خاتمتها عندما يخاطب رجل طاعن في السن فيروز التي قد تزوّجت في المسرحية من تحب، أنّها ستترك طفولتها وأهلها لتكون مع زوجها في الصحة والمرض والثروة والفقر، وأنّ عليها أن تُنشئ أولادها بالمحبة والإيمان و«قولي لهم إنّو بعد الله لازم يعبدوا لبنان». وهذه جملة «سعقلية»

(نسبة إلى سعيد عقل) بامتياز.

وخلال سنوات قليلة بات نجاح الرحابنة كمشروع ثقافي، مستقلاً تماماً عن مهرجانات بعلبك، فباتت أعمالهم تتشعّب خارج الفولكلور وأصبح طاقم العمل والإخراج والتنفيذ أكثر تعقيداً وعمقاً. فذهبت أعمالهم إلى مهرجان الأرز بدعوة من وزارة الخارجية اللبنانية احتفاءً بالمغتربين، ومهرجان دمشق الدولي والقاهرة وتونس والجزائر وباريس ولندن والولايات المتحدة وكندا وأميركا اللاتينية. حتى أنّ فريد الأطرش حضر إلى لبنان لتصوير مشاهد فيلم عام 1962 واختار قلعة بعلبك ليغنّي ومن ضمن الأغنية موّال لبناني على طريقة الرحابنة مع فرقة دبكة. هذا كان من تأثير مهرجانات بعلبك والرحابنة حتى على القاهرة.

إنطلق الرحابنة من أعمال الأوبريت المسرحية إلى تجارب سينمائية ناجحة ولكنها كانت قليلة. ورغم أنّ لبنان لم يكن يملك مقومات القاهرة في الإنتاج السينمائي وليس فيه نشاط سينمائي مزدهر، إلا أنّ أفلام الرحابنة كانت بمستوى جيّد، فقدّموا فيلم **سفربرلك** (عن قصّة **الرغيف** لتوفيق يوسف عوّاد) و**بنت الحارس** الذي أطلق عدداً من أغاني فيروز للأطفال، وفيلم **بياع الخواتم** الذي أخرجه المخرج المصري يوسف شاهين.

وهكذا خلال 15 سنة تقريباً، قدّم الرحابنة أعمالاً وضعت بيروت في مصاف العاصمة الفنية العربية الثانية وكمحطة عالمية في الإنتاج الموسيقي. ولم يخرج أي موسيقي أو شاعر أو ملحن لبناني عن الأنماط التي وضع خطوطها العريضة الأخوان رحباني. وهي خطوط لم تخرج على أي حال عن مجريات تطوّر الأغنية العربية في القاهرة منذ 1920 بل تكاملت معها. ولم يعد أصحاب المواهب في لبنان والدول المجاورة يضطرون للذهاب إلى القاهرة بل أصبحت بيروت عنوانهم. وظهر موسيقيون كبار تركوا طابعهم الخاص على مسيرة بيروت منهم وديع الصافي (وديع فرنسيس) وزكي ناصيف وتوفيق الباشا وفيلمون وهبي في اللحن، والشاعران نزار قباني ومحمود درويش إضافة إلى شعراء اللهجة المحكية كمارون كرم وميشال طراد وطلال حيدر. أمّا صباح فخري فرغم الإغراءات التي قدّمتها القاهرة وبيروت إلا أنّه بقي في حلب. وحتى مَن ذهبوا إلى القاهرة قبل عقود عاد بعضهم واستقر في بيروت واستمرّ إبداعهم كصباح وفريد الأطرش. ومن تلقائهم قدّموا ألحاناً وأغاني بالأسلوب الرحباني الفولكلوري، فلحّن فريد الأطرش في أوائل السبعينات سلسلة أغاني للدبكة (منها «تأمرع الراس وع العين» و«فوق غصنك يا ليمونة» و«هزّي يا نواعم») باللهجة اللبنانية، وأصبح منافساً كبيراً لأبطال الساحة الفنية في بيروت تبُثّ أغانيه باستمرار ويحبّها كل الناس، كما قدّم مجموعة من الأفلام الغنائية من بيروت.

كان امتداد صيت فيروز عارماً في فلسطين والأردن، ولكنّه كان سائداً في سورية خاصة

التي وجدت في فيروز مطربتها الوطنية الأولى المفضّلة. حتى أنّ أهل دمشق اعتبروا أغنية «نحن والقمر جيران» تخصّهم وكأنّها نشيد ثان لسورية، بعدما بدأت فيروز سلسلة حفلاتها في معرض دمشق الدولي منذ 1963. كما قدّمت قصة تاريخية للأردن هي «بترا» في مهرجان جرش. وانتشرت أعمال فيروز في كل البلدان العربية، وقُلدت بلغات أخرى، كأغنية «حبّيتك بالصيف» التي ظهرت باسم Coupable كما أعيد توزيع نفس الأغنية في فيلم **«شاب»** الجزائري (لرشيد بوجدرة). ودخلت ألحان أغاني فيروز كموسيقى تصويرية في عدد من الأفلام العربية لإضفاء جو رومنطيقي، واقتبست الأميركية مادونا من أعمال الجمعة العظيمة لفيروز، وقام موسيقيون وقادة أوركسترا غربيون، مثل كلود سياري وفرنك بورسيل، بعزف أغاني فيروز في ألبومات كاملة. وعكست خلفية فيروز العائلية شيئاً مما مثّلته بيروت للبنان والدول المجاورة. فقد اختلطت جذور فيروز العائلية إلى درجة حق فيها للبنانيين والسوريين والفلسطينيين إدّعاء «ملكيتها» لبلادهم. فوالدها وديع حداد كان على مذهب السريان الكاثوليك جاء من مدينة حلب في سورية (وقيل من بلدة تقع إلى شمال حلب على الحدود التركية، ومع أنّ مصادر أخرى تقول أيضاً إنّه جاء من قرية فلسطينية)، وحلّ في الدبيّة في الشوف وتزوّج امرأة من إحدى العائلات المارونية الكبيرة، هي ليزا البستاني. وُولدت فيروز باسم نهاد في 21 تشرين الثاني 1935، وكبرت في بيروت والتقت بعاصي الرحباني، الموسيقار المبتدىء، ابن العائلة الأرثوذكسية من أنطلياس شمال بيروت، وكان ذلك عام 1952 ليتزوجا عام 1955. وإذ طغى المضمون اللبناني في كلام الأغاني والمسرحيات، فإنّ كميّة ليست بضئيلة كانت مخصّصة لسورية وفلسطين كما يعلم عشّاق الفن الرحباني.

لقد وضعت مهرجانات بعلبك الدولية آثار بعلبك على الخريطة العربية والدولية، فباتت محطة للزوار من جميع أنحاء العالم، ولمخرجي أفلام السينما أيضاً. ويلاحظ الفرق بين فيلم **المجد** المصري عام 1957 حيث إن بطل الفيلم (فريد شوقي) يحضر إلى لبنان فنرى مشاهد في جبل لبنان وصخرة الروشة وأماكن السهر في بيروت، وفيلم **رسالة من امرأة مجهولة** عام 1962، بعد خمس سنوات من مهرجانات بعلبك، حيث يحضر بطل الفيلم فريد الأطرش ويكون المشهد الوحيد الذي نشاهده عن لبنان في الفيلم هو لفريد يغنّي أمام قلعة بعلبك كما سبقت الإشارة. كما بدأت صُوَر بعلبك تحتلّ صفحات عدّة في كتب دليل السياحة عن لبنان، وباتت الجاذب الأكبر للزوّار الأجانب. كما أنّ سلالم بعلبك كانت مناسبة لعرض الأعمال الفنية من أوبرا ورقص وغناء، تُضفي بعداً راقياً حضارياً وخشوعاً في نفس المشاهد لدى سماعه فيروز ومشاهدته الأعمال الرحبانية.

في العام 1962 قدّم الرحابنة لأول مرّة عملاً في بيروت، وكان بعنوان «يوم الوفاء» بمناسبة

عيد الاستقلال (وفُهم أنّ المقصود هو الوفاء لرئيس الجمهورية الجنرال فؤاد شهاب وللجيش اللبناني، خاصة بعد أحداث نهاية العام السابق ومحاولة انقلاب عسكري). وتضمّن العمل مسرحية غنائية باسم «عودة العسكر»، فكانت المرّة الأولى التي يعلن فيها الرحابنة رسالة سياسية لبنانية واضحة حول المواطنية اللبنانية والولاء للبنان وتحيّة الجيش، «صرخة لبنانية من أجل الجيش اللبناني والدفاع عن الوطن»، حسبما شرح منصور الرحباني لهنري زغيب. هذا التحوّل كان إشارة إلى بدء تحوّل الرحابنة ومهرجانات بعلبك من المتخيّل السافر في عهد كميل شمعون حول مهمة لبنان الحضارية والتاريخ العريق والتعايش والمحبة والسلام. فكانت رسالة فؤاد شهاب في كتاب المهرجان السنوي دون الذهاب بعيداً في لغة التمجيد والبطولات، واكتفى بالأسف على حرب 1958 في لبنان ودعوة إلى مستقبل أفضل، لأنّ «اللبنانيين يحملون مواهب وإمكانات يجب أن يعكسها طموحهم»، لا أكثر ولا اقل.

ولكن الرحابنة استمرّوا في «الروشتّة» التي أثبتت نجاحها في مهرجانات بعلبك، وذلك عبر تقديم المزيد من.. الفولكلور. وهذا ما قدّموه في «جسر القمر» في بعلبك عام 1962. إذ لم يكن خروج كميل شمعون ودخول فؤاد شهاب وبداية عهد جديد أكثر اعترافاً بالواقع اللبناني المحلّي والمحيط الاقليمي، ليحدث خللاً أو إعادة نظر في مسرح الأخوين رحباني، رغم بعض التغيير في النص هنا وهناك. وهذا ليس عتباً أو انتقاداً للمسيرة الرحبانية، إذ في نواح كثيرة حسناً فعلوا في المحافظة على النهج الملحمي الذي بنى أسطورة الأمّة وتاريخها وخلَق الحسّ الجماعي لدى النشء الجديد عبر الارتباط بماضٍ مجيدٍ يجمعهم. وهي مسألة أخَذَتها على عاتقها نخب مثقفّة في جميع الأمم الحيّة في أوروبا، بدءاً بملاحم **الأوذيسة والإلياذة** في اليونان ومروراً **بفاوست** لغوته في ألمانيا. وكان لغيرهم، وخاصة لزياد الرحباني فيما بعد، مسألة الموقف الاجتماعي والخطاب السياسي في المسرح والأغنية.

ولكن عمل **أيام فخرالدين** (1966) كان مناسباً للمرحلة الشهابية في لبنان بمضمون معاصر. ذلك أنّ في هذه المسرحية الكثير من الكلام عن العسكر والدفاع عن الوطن وتعبير ملحمي عن التاريخ والوطنية الحاضنة للطوائف، إلخ. كما أنّ المضمون الفولكلوري كان بارزاً في هذا العمل، كآلة في بناء الهوية والثقافة. تلعب فيروز دور الصبيّة «عطر الليل» التي تلفت بغنائها نَظَر الأمير فخرالدين المعني الثاني العائد من المنفى في بداية القرن السابع عشر. وعندما يسألها أين تعلمّت هذه الأغنيات، تقول إنّها ظهرت أمامها، وهذا في علم الفولكلور شرط أساسي أن تكون الأغنية أو المّوال أو المثل الشعبي بدون مؤلّف أو ملحن محدّد، بل أن تأتي الأغنية من جهد جماعي تراكم عبر الزمن. وإذا بفخرالدين ضليع بقوّة الفولكلور وتأثيره في الشعب، فهو يستعمل عطر الليل في «جبخانة» أسلحته ويطلب منها أن تطوف

البلاد وتوحّد الشعب عبر أغانيها وتجعلهم يحبّون لبنان، موزّعاً الأدوار بينه وبينها بقوله لها: «أنا السيف وإنتِ الغِنيّة».

أثناء تجوالها تلتقي عطر الليل صاحب دكان يريد أن يعلّمها أغنية قديمة، وتسأله ما هي، فيقول إنّه لا يعرف سوى الجملة الأولى وعليها هي أن تطوف وتسأل عن بقيّة الأغنية. وتسأل كيف سأجمعها، فيجيب: اسمعي.. في ساحة كل ضيعة فيه دكّان وفي كل دكّان فيه رجّال ختيار.. لازم تسألي كل واحد ت يعلّمك باقي كلمات الأغنية وهيك بتتعلّمي من لسان كل الختايرة..». هكذا هو الفولكلور: عفوي وبدون مؤلّف يجب جمعه من الذاكرة الشعبية واستخدامه فيما بعد في بناء الوطن. في كتاب **مهرجانات بعلبك** الدولي حيث ملخّص العمل يبدو وكأنّ الأغنية هي التي تصنع لبنان: «يطلب فخرالدين من فيروز أن تغنّي لبنان»، ويقول أيضاً «ولبنان بيصير الغِنيّة». هذا الأسلوب في البحث والتنقيب هو عادة ما فعله الفنانون والموسيقيون والشعراء في أوروبا عندما أرادوا نبش تراث بلدهم وإطلاق نهضة قوميّة. وهو يتعدّى الأغنية ليغطّي كافة الفنون والعادات والتقاليد. حتى أنّ «الشيف رمزي» صاحب برنامج مطبخ لبناني على التلفزيون فعل نفس الشيء مخصّصاً سلسلة حلقات يطوف أثناءها قرى لبنان وينقل أساليب تحضير وجبات مختلفة على التلفزيون ليعود ويجمع كافة هذه الوصفات في كتاب عن الطبخ.

في هذا السياق يقول محمد أبوسمرا إنّ مسرح الرحابنة يصبح متحفاً أنتروبولوجيّاً وفولكلورياً لحياة الضيعة اللبنانية، ويقول منصور الرحباني إنّ الرحابنة سعوا إلى تقديم الفولكلور على حقيقته ومن أجل هذا قاموا بدراسته عن كثب، في حين يخصّص نبيل أبومراد في كتابه عن الرحابنة فصلاً خاصاً عن الفولكلور في المسرح الرحباني. وثمّة إجماع أنّ موسم العز كان العمل الفولكلوري بامتياز، يتضمّن عدداً كبيراً من الأغاني الفولكورية المصنّفة كتراث قديم، وأنّ الإلهام كان من حكايات جدّة عاصي ومنصور في طفولتهما، وهي حكايات تجدها مي منسّى مصدراً أساسياً للمادة الفولكلورية.

- 3 -

بَنَت فرق عدّة في لبنان على ما بدأه الرحابنة منذ الخمسينات، لعل أبرزها فرقة كركلا التي باتت تقدّم الفولكلور اللبناني في مهرجانات بعلبك فيما بعد. أمّا الرحابنة فإنّهم لم يبقوا مكانهم في مشوار التطوير بل تشعبّت موسيقاهم ورقصاتهم وابتعدت أحياناً عن الفولكلور في حين استمرّ مهرجان بعلبك من خلال «الليالي اللبنانية» يعنى أولاً بالفولكلور اللبناني. وحتى في فترة باكرةً بدأ ثمّة افتراق بين الرحابنة المنطلقين في مشروعهم الفني، وطموحات

لجنة مهرجانات بعلبك في استعراض الفولكلور. إذ إنّ الفولكلور في أعمال الرحابنة بات جزءاً من كل، وهذا ما بدا عام 1960 في عمل **البعلبكية**، الذي اعتبرته اللجنة عملاً ميثولوجياً (علاقة امرأة من بعلبك بآلهة المدينة) لا فولكلورياً، فعاد الرحابنة إلى الفولكلور في العام التالي مع **جسر القمر**.

ولكن الرحابنة لم يشاركوا في مهرجانات بعلبك حتى 1965، إذ قدّموا **عودة العسكر** و**الليل والقنديل** في بيروت وعلى مسرح كازينو لبنان، ثم **بياع الخواتم** في مهرجان الأرز برعاية وزارة الخارجية عام 1964. فوصلوا في هذا العمل الأخير أوج فولكلوريتهم وشعبيتهم حيث حضر **بياع الخواتم** 72 ألف شخص خلال ثلاث ليالٍ. بعد ذلك، باتت أعمال الرحابنة تتنوّع ولم يعد اسمهم مرتبطاً أساساً ببعلبك، بل برز قصر البيكاديلي في بيروت ومعرض دمشق الدولي كمكانين دائمين لأعمالهم الجديدة، وأصبحوا يقدّمون أعمالاً أضخم من سابقتها بأنواع من الغناء والموسيقى، من الفولكلور ولكن أيضاً من الموشّح والموّال والأندلسيات واللهجة البدوية. وظهرت أعمال رحبانية تدور قصّتها في المدينة، لا في الضيعة.

ومن الأعمال التي توصف بأنّها ضخمة، كان عمل **أيام فخرالدين** الذي قدّمه مائتا ممثّل ومغنّ وراقص واحتلّ عرضه كامل مساحة معبد جوبتير في بعلبك (30 ألف قدم مربّع)، وفرقة أوركسترا من 30 عازفاً، وتغيير غير مسبوق في ملابس الفرقة مع كل مشهد وكل رقصة، بكلفة مرتفعة. لقد قارنت مي منسّى هذه الضخامة ببساطة الأعمال الرحبانية الأولى في بعلبك حيث اقتصرت على أربع عازفين مثلاً. وثمّة مفارقة في أنّ عمل **أيام فخرالدين** الذي اعتبر قمّة الرحابنة في الفولكلورية كان الأقل إخلاصاً لمفهوم الفولكلور بأن يكون مستمدّاً من الناس متناقلاً عبر الأجيال، وأن يكون مؤلفه الأساسي مجهولاً. ذلك أنّ كلمات أغنيات هذا العمل كانت من تأليف الأخوين رحباني، ما أثبت عبقريتهما في خلق ما يتناسب ومتطلبات المسرح الغنائي اللبناني، كأغنية النهاية (بيّي راح مع العسكر) التي تغنّيها عطر الليل والتي من المفترض أن تكون قد جمعت سطورها من كل الناس.

أثبت مشروع الرحابنة الفني سطوته في لبنان، حتى عندما كان مستمراً في تطوّره. فكانوا في بداية السبعينات يقدّمون أعمالاً أكثر تعقيداً وتنوّعاً، في حين كان لبنان بأسره قد ركب موجة الفولكلورية ولم يتخطَّها. حتى أنّ الصحف شكت عام 1972 أنّ الصيف لم يصل منتصفه بعد وثمّة 50 عملاً فولكلورياً يعرض في أنحاء لبنان، جزءٌ كبيرٌ منها هو استعادة لأعمال سابقة للرحابنة أو أعمالٌ تقلّد الرحابنة. وحتى أن مطرباً عربياً كبيراً هو فريد الأطرش بدأ في السبعينات يقدّم في الإطار الرحباني أغنيات دبكة فولكلورية (فوق غصنك يا ليمونة، هزّي يا نواعم، حِبّينا حِبّينا، إلخ).

عاماً بعد عام ومهرجاناً تلو مهرجان، ساهم الرحابنة في بناء الهويّة اللبنانية، يُبلّغون من لا يعلم داخل لبنان وخارجه ماذا يعني أن يكون المرء لبنانياً وما هو تراثه وما هي ثقافته وتقاليده، حتى لو تضمّن ذلك الكثير من الخيال والبعد الأسطوري المؤسّس للكيان. ولا غضاضة في ذلك كما يشير الشاعر أنسي الحاج، المُعجب الأول بفيروز. نعم، إنّ الحياة ليست مريحة وجميلة كما يصوّرها الرحابنة في مسرحياتهم وفي أغنيات فيروز، ولكن هذا لا يُضعف نتاجهم بل يعطيه بُعداً فريداً فيه الخيال والحلم، ويسمح لنا أن نقارن ما نحن عليه وما يمكن أن نحلم أن نكونه[8]. ولم يكن الرحابنة يخدعون الجمهور بل إنّ المتخيّل في أعمالهم كان واضحاً، ففيروز تُعلن في بداية **بياع الخواتم** أنّها ستخبرنا قصّة عن ضيعة، ولكن «لا القصّة صحيحة ولا الضيعة موجودة»، ولكن ذات ليلة «خرطش إنسان ع ورقة» فوُلدت القصّة وعُمرت الضيعة. وحتى داخل القصّة هناك مستوى ثانٍ من الخيال، حيث يعمد المختار (نصري شمس الدين) إلى «اختراع» شخصية «راجح» الغريب ويطمئن أهل القرية أنّه سيحميهم وسيتصدى له، ويقول لابنة أخته ريما (فيروز) بأنّ ما يفعله ليس «كذبة» بل «خبريّة» وأنّ المقصود من الخبرية هو توعية روح البطولة في شباب الضيعة. ولا يعني ذلك أنّ القصّة والضيعة منفصلان عن الواقع اللبناني، ذلك أنّ ما سيشاهده الجمهور يشبه كثيراً ما يعيشه، أكان من عادات أوتقاليد. والضيعة في **بياع الخواتم** أو في **سفربرلك** تشبه مئات القرى في لبنان، وليست مثلاً كأفلام **والت ديزني** التي لا تمّت إلى البيئة الأميركية بصلة.

وإذا كان الجمهور اللبناني داخل لبنان يميّز بين الحقيقة والخيال بمجرّد انتهاء المسرحية وعودته إلى بيته، فذلك لا ينطبق على المغترب وأبنائه ولا على الأجانب الذين يشاهدون هذه الأعمال. ولا يجب الانتقاص من أهميّة الجمهور الاغترابي في الأعمال الرحبانية، ذلك أنّ الكثير من هذه الأعمال بُني وفي ذهن الرحابنة هذا الجمهور الاغترابي. حتى أنّ **بياع الخواتم** صُمّم خصيصاً لمهرجان المغتربين في غابة الأرز عام 1964 بدعوة من وزارة الخارجية اللبنانية. كما أنّ الرحابنة عادة ما كانوا يعمدون في جولاتهم في أوروبا وأميركا الشمالية والخليج العربي إلى تقديم «ربرتوار» ملؤه النوستالجي وإثارة عاطفة المغترب ودموعه. كما يعمد هذا المغترب إلى تقديم هذا اللبنان المتخيّل النظيف إلى أبنائه من الجيل الثاني الذي وُلد بعيداً عن لبنان. وهذا الاستهداف الرحباني للمغتربات له بعد ديبلوماسي هو ربط الانتشار اللبناني بلبنان وتوطيد العلاقة الروحية.

ولا مبالغة في القول إنّ فيروز تعني أكثر بكثير للمغتربين مما قد تعنيه لمعظم المقيمين، باستثناء معجبيها المباشرين، أو الذين يعيشون في المدن ولكن أصولهم هي في قرى جبل لبنان. فأعمال الرحابنة تدور أحداثها دوماً في قرية في جبل لبنان، وليس في الجنوب أو البقاع

مثلاً، فتعنون إحدى مسرحياتها هكذا: «جسر القمر قرية في شمال لبنان». وحتى عندما لا يُذكر موقع القرية كما في **بياع الخواتم**، فإنّ الموقع يتضّح في سياق القصّة عندما يروي المختار مكان لقائه الأول براجح فيصف طريقه صعوداً من خلف المقالع، داخل الغابة، خلف التلّ نحو الجرد العالي، حيث الصخور السوداء، إلخ. (والتقطت مناظر الفيلم في غابة الأرز). ومن يعرف لبنان سيدرك أنّ هذا الكلام المليء بالتضاريس الخشنة هو لمرتفعات الجبال. لقد كانت القرية اللبنانية في أعمال الرحابنة أكثر من نموذج بل هي الصورة المثالية للبنان النظيف والعفوي والصادق والجميل. ويشرح منصور الرحباني لهنري زغيب أنّ الرحابنة أثناء العمل على فيلم **سفربرلك** وظّفوا مخرجاً فرنسياً كانت مهمته الأولى العثور على قرية لبنانية لتصوير المشاهد. وأنّ هذا المخرج المسكين بعد شهرين من البحث في جبال لبنان لم يعثر على قرية بمواصفات سيناريو الرحابنة (قرية نموذجية عريقة منازلها بسقف قرميد وجدران حجرية ومداخل ونوافذ تقليدية بهندسة لبنانية، الخ). واستُغني عن هذا الفرنسي وجيء بالمخرج المصري من أصل لبناني هنري بركات الذي لم يكن أوفر حظاً، ولكنّه عوّض عن ذلك بتصوير المناظر في عدد من القرى (مثلاً بيت شباب ودوما) ما يتناسب وحاجات الفيلم[9].

ورغم أنّ هذه الحادثة أثبتت أنّ القرية الرحبانية هي إلى حدّ بعيد من الخيال وأنّ القرية الفولكلورية النموذجية هي مكان وجوده شبه مستحيل، إلا أنّ في عالم الفن ثمّة شيء موجود ومعه مثاله المتخيّل، كما في الفلسفة اليونانية حيث الفرق بين فكرة الحصان الكاملة والمتخيّلة وأي حصان يمكن أن نراه كل يوم. ما شاهده الجمهور في **بياع الخواتم وسفربرلك** موجود في لبنان ولا يبعد كثيراً عن حياة الناس الحقيقية، ولكنّ للقالب الفني وقيمه الجمالية متطلباته، وكما قال منصور الرحباني: حتى الحقيقة ليست حقيقة مئة بالمئة. وفي الأعمال الرحبانية الكثير من التفاصيل الشخصية التي عاشها عاصي ومنصور، من حكايات جدّتهما وسيرة والدهما الذي عرّفهما على عالم النغم والقباضايات وشيخ المشايخ. والحنين يصبح هنا حنين عاصي ومنصور إلى طفولتهما، وإلى خبريات الأب والجد عن لبنان سابق للبنان الكبير، لبنان المتصرفية والقرية الجبلية.

وأعمال الرحابنة ملأى بالرموز المسيحية، وليس المقصود هنا ألبومات الميلاد والجمعة العظيمة لفيروز، بل في ثنايا المسرح الغنائي والعادات والتقاليد في أعمالهم. في العام 1974 صدر كتاب في حلّة أنيقة عن الدار البولسية في جونيه بعنوان **الصلاة في أغاني فيروز** لجوزف عبيد قدّم له سعيد عقل. وهو أطروحة عبيد لنيل الماجستر في العلوم الليتورجية من جامعة الروح القدس في الكسليك، حلّل فيه المؤلف نصوص أغاني فيروز ومضمونها الليتورجي، دون أن يذكر الإسلام مرّة. جاء في كتاب عبيد:

يقول الكثيرون «عندما نسمع فيروز تغنّي نحسّ بمناخ قدسيّ يحيط بنا. نشعر بجو صلاة يكتنفنا ويخترق ضلوعنا، يلفّنا بقوّة وعنف ويحملنا على الصلاة. ذلك لأن الأغنية الفيروزيّة هي، بحدّ ذاتها، صلاة.

فيروز مؤمنة وتعيش في محيط مؤمن، بين الكنائس والمعابد. تعيش في وطن، فسَّرَ البعض اسمه بـ «قلب الله». وهذا الجبل الملهم، لبنان- الصلاة، لبنان- الهيكل، قد غنّته فيروز في كثير من أغانيها. نسمعها مثلاً في «سائليني» تقول: «أنا حسبي أنني من جبل هو بين الله والأرض كلام»

إنّ فيروز بأغنيتها تأخذنا وتسافر بنا إلى دنيا الله. تدخل بنا البيت، البيت المقدّس، «الناطر التلّة». تمضي بنا إلى القدس مدينة الصلاة، «أورشليم»، مدينة السلام، ترجع بنا إلى ليلة الميلاد. لا بل تعيدنا إلى عهد صاحب المزامير الذي رتّل كثيراً من مزاميره على الآلات. ونرى أيضاً، من خلال أغنية فيروز «أعطني الناي»... أن الآلة أيضاً تصلّي... ولكن لكلٍ لغته في صلاته... ولذا نرى فائدة إدخال الآلات الموسيقية إلى الكنيسة وإشراكها بالصلاة معاً. فصلاة اثنين أجدى من صلاة واحد.

فيروز تفضل الليل للصلاة، حيث الهدوء والخلوة... فالليل يغمرنا بالهدوء والسكينة... غير أنه يحمل في طيّات ظلماته رهبة مشوبة بالقلق والهواجس والأشباح، أحياناً، وهذا أيضاً يشد النفس إلى الصلاة ويدفعها إلى طلب الحماية.

«ركعنا بهالليالي صرنا دمع الليالي» (يا ساكن العالي)

«للّيل فيك مصلّباً» (وطن النجوم)

«ركعت وصلّيت والسما تسمع منّي» (عَ إسمك غنّيت)

«عَ تلالك عَ جبالك ركعت وصلّيت» (عَ إسمك غنّيت)

إنها تصلي وتبكي مع «الطفل في المغارة وأمّه مريم....

لأجل من تشرّدوا، لأجل أطفال بلا منازل

لأجل من دافع واستشهد في المداخل» (زهرة المدائن)

إنها تصلي لأجل القدس، مدينة الصلاة، بهيّة المساكن، وزهرة المدائن:

«لأجلك يا مدينة الصلاة أصلّي

لأجلك يا بهيّة المساكن، يا زهرة المدائن،

يا قدس، يا مدينة الصلاة، أصلّي» (زهرة المدائن)

هيكلها أرض لبنان، سماء لبنان الحلوة، كل لبنان: «خدني ازرعني بأرض لبنان خدني على الأرض اللي ربتنا وإركع تحت أحلى سما وصلي» (خدني).

وأغنية «أعطني الناي» في كتاب جوزف عبيد تصبح مشتقة من مبدأ ليتورجي ماروني بأنّ

«الغِنا خير الصلاة»[10]. وحتى فواز طرابلسي وآخرون يشيرون إلى البعد الديني ولعب فيروز لدور يشابه العذراء مريم حيث تقوم فيروز بمعجزات لحلّ المعضلات و«كأنّها سيّدة حريصا»، وأنّ فيروز في **جسر القمر** ترتدي ملابس وفقاً للتقاليد تشبه ملابس العذراء، باللونين الأبيض والأزرق[11]. ومنذ بداياتها أنشدت فيروز في الكنائس لطوائف مختلفة، مارونية وكاثوليكية وأرثوذكسية، بمناسبة الجمعة العظيمة، أولاً في كنيسة أنطلياس، بلدة عاصي ومنصور، ثم في كنائس أخرى. حتى أصبح ذلك تقليداً سنوياً، صدرت نماذج منه في ألبومات في الأعوام 1962 و1964 و1965. وهي تسجيلات رآها النقاد بأنها ممتازة وعابرة للأديان يستسيغها ويقدّرها المسلمون أيضاً وفيها نفحات صوفية برأي عبده وازن.

وفي ترنيمة «قامت مريم» تنشد فيروز:

قامت مريم بنت داوود إزاء العود تندب ابنها المصلوب بأيدي الجنود

رمح الحزن غائص في نفسها ومن ألمه غابت عن حسها

ثم أفاقت الوالدة وصاحت آه يا ولداه

حبيبي حبيبي يا ولداه خاطبني كيف أراك عريان ولا أبكيك يا ابني

أوجاعك حرقت أكبادي آلامك خرقت فؤادي

أحياة لوالدتك يا ولداه بعد موتك يا أم يسوع بنت الأب الأكرم

يا عروس الروح القدوس الأعظم أشركينا بآلام فادينا زيننا بنعمة بارينا

لنخدمك مديد الدوام على الأيام و الأيام.

- 4 -

أعمال فيروز والرحابنة لم «تسجّل» وقعاً فورياً في بعض اللبنانيين. فكثيرون ممن لا تراث أو جذور لهم في جبل لبنان، لم يعرفوا فيروز أو يتابعوها عن كثب إلا بعد حضورهم إلى بيروت. فالقرية الرحبانية الجبلية واللهجة القروية لم تكن من عادات وتقاليد أجيال عدة من اللبنانيين من خارج الجبل. قد يفهمونها ويتابعون قصّتها ولكن امتنعت عليهم رموزها وأبعادها. وحتى سكان بيروت ممن لا تاريخ لهم في الجبل وجدوا شرخاً ثقافياً كبيراً بين واقعهم المديني وتراث القرية الرحبانية التي لم يعرفوها قط. وهذا ما عبّر عنه الناقد محمد أبو سمرا والباحث الطرابلسي طه الوالي. ويقول الأخير إنّه كلما بثّ الراديو أغنية فولكلورية كان يقفله فوراً،

«على أساس أنّ هذه الأغنيات هي بروباغندا لحياة الجبل اللبناني وتكرار عن جمال هذا الجبل. وصوت فيروز جميل ولكنّه استغلّ لهذه الغاية، ففيروز وصباح وآخرون استغلّوا للترويج للذوق

الجبلي لدى الشعب وإقناعه بقبول هذ الذوق، في حين كان هذا غائباً في السابق»[12].

ورغم ذلك، أصبحت أعمال الرحابنة خارقة للطوائف ليس في لبنان فحسب بل في سائر المشرق، وصولاً حتى إلى المغرب العربي حيث باتت فيروز المطربة المفضّلة لأجيال من المغاربة والتوانسة في الستينات والسبعينات. أمّا اللبناني الذي وصفه طه الولي ومحمد أبي سمرا والذي لم «يسجّل» بعفوية في هويّته الوطنية والثقافية ما قدّمه الرحابنة، فإنّه «تعلّم» مع الوقت أن يفعل ذلك إذا أراد أن ينخرط في مشروع «الفكرة اللبنانية» ونواتها جبل لبنان. ويقول الروائي حسن داود إنّه بعدما انتقل مع عائلته من جنوب لبنان للسكن في بيروت، كان وأخوه يقلّدان لهجة مسرحيات فيروز اللبنانية الجبلية في أوتوبيس المدرسة ويخفيان لهجتهما الجنوبية كي لا يثيرا ضحك زملائهما على أصولهما الريفية[13]. وهذا برهان على سطوة الرحابنة في أن يلجأ اللبنانيون إلى مسرحياتهم لتسجيل «لبنانيتهم».

أن تنطبع أعمال فيروز والرحابنة بطابع مسيحي وجبلي هو مسألة بديهية لا يجب أن تحمّل الكثير من الاستهداف الإيديولوجي. ولو كانوا من طرابلس أو بعلبك أو النبطيّة لاختلف المضمون. بل إنهم استفادوا في فترة صعود الفكرة اللبنانية الثقافي واستغلالها لموارد الدولة وتوظيفها المال لخدمة هذا المشروع الكبير في بناء وطن. وثمة دلائل عدّة على عفوية الرحابنة إذ إنّ مطلق إنسان لا يمكنه أن يتهمّهم بالانعزالية والإيديولوجية والجنوح السياسي، بل ارتبطوا في ذهن الناس بالوحدة الوطنية ورمز الوطن، وهم الأوائل فنيّاً ووطنياً في سورية وفلسطين. وقد يشاهد المرء فيلم **سفربرلك** ويسرّ به وبأغانيه ومناظر طبيعة لبنان. ولكن مضمونه الإيديولوجي واضح: ها هي القرية اللبنانية المسيحية الجبلية تواجه الحصار والاحتلال التركي، فمن هو المنقذ؟ مقاومة لبنانية أتت من بيروت بقيادة المسلم السنيّ «أبو أحمد» (لعب الدور عاصي رحباني) والمسيحي الأرثوذكسي «الحاج نقولا». وأنقذ الجبل من المجاعة مجموعة من السوريين بقيادة «أبو درويش» (لعب الدور رفيق سبيعي «أبو صياح»). وعندما يحار «سالم» (إحسان صادق) خطيب عدلى (فيروز) بين أن يعود إلى خطيبته أو ينضم للثوّار، يشجّعه «أبو أحمد» ليلتحق بهم بقوله: «امشي على ما يقدّر الله – والكاتبُه ربّك بيصير». وعندما طوّق الجيش التركي مجموعة المقاومين اللبنانيين، اشتركوا مع المجموعة السورية في القتال ضد الأتراك. فهو فيلم يُبرز تماسك اللبنانيين من كل الطوائف ضد الاحتلال ويُبرز السوريين كأخوة يمدّون المعونة ويقاتلون مع اللبنانيين ضد العدو ثم يعودون إلى الشام.

ويرى فواز طرابلسي أنّ فيروز لدى البعض ليست رمزاً للبنان فحسب بل هي لبنان. حتى أنّ «شاهين» قبل زواجه من «نجلا» (صباح) في **موسم العز** ينادي معلّم العمار ويطلب

منه ليس أنّ «يعلّي حارته فحسب» بل أن يبني لبنان («عمّرت نعمّر لبنان»). ويدافع منصور الرحباني عن لبنان الذي بناه الرحابنة أنّه بقي الأكثر نضارة ووجوداً ولم تدمّره الحرب. «فهي دمّرت النفوس المرتشية والرخيصة وعالم السياسة المزيفة، وبقيت أمّة الرحابنة المؤسسة على المحبة والخير والجمال، وعندما يصل ناس شرفاء إلى السلطة سيمكن تحقيق أمّة الأخوين رحباني»[14]. ولن نستعيد هنا مقولة تكرّرت عبر السنين بأنّ لبنان هو فيروز والرحابنة، وأنّ فيروز والرحابنة هم لبنان. فهذا ما قاله الشعراء والصحافيون والنقّاد والكتّاب وحتى السياسيون، وأنّ «العباقرة يخلقون الأوطان» حسب تعبير نبيل أبو مراد، في حين يعتبرهم إيلي شويري (فنان شارك في أعمال الرحابنة) من الأنبياء، وأنّ الرحابنة بطريقة أو بأخرى بعمل سحري وحّدوا الاتجاهات والحساسيات المختلفة من خلال مسرحياتهم نحو حلم واحد للبنان وأسطورة ولغة مشتركة، حسب الشاعر عباس بيضون في مقال عن الهوية اللبنانية[15]. وحتى الروائي المصري يوسف القعيد يقول إنّ الرحابنة ساهموا بفعالية في خلق صورة لبنان.

أيام فخرالدين التي أشرنا إليها في بداية هذا الفصل هي عن الأمير فخرالدين المعني الثاني الكبير الذي حكم لبنان والجوار في ظل السلطنة العثمانية منذ أواخر القرن السادس عشر إلى أوائل القرن السابع عشر. كما تصوّره كتب التاريخ المدرسية، فخرالدين في المسرحية الرحبانية هو أمير درزي سعى إلى تحرير لبنان من الحكم التركي، وتوحيد كل مناطق لبنان تحت سلطته. فخرالدين ليس مسيحياً إذاً وجغرافية المسرحية هي كل لبنان وليس الجبل أو قرية بعينها. وفي العمل إشارات عدّة إلى بناء لبنان الحديث، وخاصة خطاب فخرالدين عند عودته حول الحاجات الاقتصادية، من زراعة وصناعة وجسور ومنازل، لبناء لبنان، ورسالة من الباب العالي تحذّره من مد نفوذه ومن إعمار صيدا وبيروت وجعلها عاصمته. أيضاً لدى عودته من المنفى، تأتيه وفود من كل لبنان تقدّم الهدايا. من الشوف والجنوب والبقاع والشمال وبيروت والجبل. ولكن كل هؤلاء كانوا صامتين وعابرين، فقط الفتاة التي تمثّل جبل لبنان «عطر الليل» (فيروز) هي التي تتكلّم والتي يرافق دخولها المسرح موسيقى احتفالية، وهي تغنّي لفخرالدين الذي يتأثّر بها كثيراً، ويكلّفها بمهمة أن تغنّي لكل الشعب «حتى يحبّوا لبنان». فتعده عطر الليل بأنّها ستنذر حياتها لمجد لبنان. وفيما قدّمت الوفود الأخرى الفاكهة كانت هدية وفد جبل لبنان للأمير سيفاً، فيما تقول عطر الليل إنّ والدها عبّاس هو عسكري من قرية أنطلياس، وإنّ فخرالدين يعرفه ويحبّه. فلا مهرب في هذا العمل المسرحي من دور الجبل كممثّل أوّل للوطن.

ولا يغيب عن هذا العمل موقع الأمير فخرالدين في حياكة الفكرة اللبنانية وأنّه مؤسس الإمارة النواة التي أصبحت دولة لبنان فيما بعد، وأنّ بعض غلاة اللبنانيين تبنوا هذا الأمير في

طروحاتهم مع إشارات عدّة إلى احتمال أنّه اعتنق المسيحية على المذهب الماروني ولجوئه إلى قرية مارونية بعد مصرع ذويه، كما يشير البروفسور أحمد بيضون على سبيل المثال. ولكن درزيته أو مسيحيته لا تمنع أنّ فخرالدين كان في أساس الإيديولوجيا المؤسسة للبنان الحديث منذ 1920. ويقول أنسي الحاج إنّ بعض الدروز لم يكونوا راضين عن مسرحية الرحابنة والطريقة التي عُرض فيها فخرالدين في المسرحية، وأنّهم ضغطوا على الحكومة لمنع بثّها على الإذاعة وعلى الرحابنة لحذف مشهد كوميدي، ولكن العمل إذيع دون حذف[16].

وليس من دليل على إنّ الرحابنة أغرقوا بالمحليّة، إذ إنّ أغاني فيروز والمسرحيات الغنائية كانت تعطي كل إنسان ما يريده من حنين وشوق وشعور وطني. ويوضح فواز طرابلسي أنّ أغنيات مثل «ردّني إلى بلادي» و«سنرجع يوماً إلى حيّنا» قد تنطبق على المغترب اللبناني المشتاق إلى وطنه الأم، وعلى اللاجىء الفلسطيني الذي يريد العودة إلى فلسطين. وأغنية «نحن والقمر جيران» تعني للبنانيين الكثير ولكنّها للسوريين قد تكون نشيداً ثانياً لسورية. فقومية الأمة الرحبانية اللبنانية كانت منفتحة على العرب.

ولم يكن الأخوان رحباني أقل تجاوباً مع بيئة المنطقة بعد نكسة 1967، حيث قدّمت فيروز خلال أسابيع «زهرة المدائن». يُذكر أنّ مسرح الأخوين رحباني نزل قليلاً إلى أرض الواقع، لا بل إنّ الأعمال تتالت والإنتاج بات غزيراً، إلى درجة أن عاصي تعرّض لذبحة قلبية بعد عمل متواصل من 1969 إلى 1972. ففي عام واحد، كانت **جبال الصوان والشخص ويعيش يعيش**، ونشاطات على مسرح البيكاديلي في بيروت ومهرجانات بعلبك ودمشق. ثم «**يعيش يعيش**» (1971) و**ناطورة المفاتيح** (1972) و**ناس من ورق** (1972) و**قصيدة حب** (1973)، وجولات في البرازيل والأرجنتين وأميركا خلال 1970-1971. وكان الفارق أنّ أعمال الرحابنة بعد 1967 أصبحت أكثر تسيّساً، برز فيها النضال ضد الاحتلال (**جبال الصوان**) وضد الحاكم المستبد (**ناطورة المفاتيح**)، وسلطة المخابرات والمكتب الثاني في لبنان (**يعيش يعيش**)، وسجن امرأة ظلماً لمدّة 15 سنة (**لولو**). ولكن العودة إلى المشروع الأول برز في **قصيدة حب** (1973) التي استرجعت المادة الفولكلورية والحبكة الواهية التي تجمع عدداً من الأغاني، وحتى في **صح النوم** (1970) ثمّة بنية تحتية فولكلورية لحبكة ظاهرها اجتماعي برأي عبده وازن. وهذا ينطبق على **المحطة** (1973) التي تشكّل تواصلاً للمشروع الرحباني الذي سبق 1967، والاتكال على تدخّل إلهي أو معجزة لحسم المشكلة أو المصيبة والوصول إلى النهاية السعيدة بالمحبة والايمان. حتى أنّ **المحطة** فازت بجائزة سعيد عقل، المؤمن الأكبر بمعجزات لبنان.

في العام 1977 قدّم الرحابنة مسرحية «بترا» في الأردن، تاركين الساحة اللبنانية للحرب

وللفرقاء الذين تبنّى كل منهم أغاني فيروز وكأنّها تغنّي له، «بحبّك يا لبنان»، «يا حجل صنّين»، و«بدنا نكمّل باللي بقيوا».

وكما بنى الرحابنة مشروعهم على خرائب هياكل بعلبك الرومانية، سيبني ابنهم زياد مشروعه على خراب بيروت وحربها الطويلة التي بدأت في السبعينات وهو ما سنعود إليه في الفصل الحادي عشر.

- 5 -

يمكن اعتبار عام 1990 نقطة محورية تفصل فيروز عن أعمالها السابقة، ويمكن تسمية ما أنجزته سابقاً بأنّه«فيروز 1»، وأنّ ما قدّمته بعد ذلك هو «فيروز 2». إذ إنّ فيروز افترقت عن عاصي عام 1980 (توفي عام 1986)، فتولّى ابنها زياد إدارة أعمالها وتلحين وتوزيع أغانيها الجديدة، بأسلوب حافظ على النكهة الرحبانية ولكنّه طعّمها بأساليب الجاز وتقنيات غربية، وبعبقرية موسيقية ميّزت زياد. كان هذا النهج الجديد دليلاً على أنّ المدرسة الرحبانية مستمرّة وأنّ ثمة تجديد في هذه المدرسة بدأ يظهر في بيروت. الجمهور المخضرم الذي تعوّد على القديم لم يستوعب أو يتقبّل هذا التحوّل في فيروز، الذي حرّرها من أسر نمطية أسطورية محا أنوثتها كامرأة ونزع حقيقتها كإنسانة مثل الآخرين وجعل منها صرحاً وطنيّاً مثالياً. ولكن جمهورها لم يقاطعها وباتت في خط تصاعدي من عمل إلى عمل، بدأ مع ألبوم **كيفك إنتَ** (1991) و**إلى عاصي** (1995)، وصولاً إلى **الله كبير** (2008)، حتى بلغ ما لحّنه لها زياد عشرة ألبومات.

دخل زياد ميدان الرحابنة بعد **المحطة** عندما تعرّض عاصي لذبحة قلبية وعانت فيروز من الإعياء ودخلا معاً إلى المستشفى. إنّها تلك الفترة التي دخل فيها زياد إلى ربرتوار فيروز بأغنية «سألوني الناس». وكان تعاون زياد مع فيروز موسيقياً فقط، ذلك أنّه سيخوض عمله المسرحي الملتزم كشأن آخر (وهو ما سنعود إليه في الفصل الحادي عشر). ويعترف زياد أنّه لم يكتب عملاً مسرحياً لفيروز لأنّه يجد «الجنر» الذي أدّته فيروز في أعمال الأخوين رحباني صعباً، بينما ما كتبه هو في مسرحياته كان مباشراً ومما يسمعه هو في شوارع بيروت ومقاهيها كل يوم. لقد تحوّلت فيروز بنظر بعض النقاد من أم زياد البيولوجية إلى إبنته الفنيّة، بمعنى ما مشتغلة في مشروعه الموسيقي. ويذكرون أغنية «**كيفك إنت**» كدليل على فيروز الجديدة التي اختلفت جذرياً عن تلك البنت الفولكلورية المعصومة. فهي تخاطب هنا حبيباً سابقاً وقد أصبح متزوّجاً وأباً لأولاد، بأنّها ما زالت على حبّه وهو «حلالها»، ضاربة بالتقاليد عرض الحائط باسم الحب، معلنة في نهايتها استعدادها للعودة إليه:

بتذكر آخر مرة شفتك سنتا، بتذكر وقتها آخر كلمة قلتا
ما عدت شفتك وهلق شفتك، كيفك انتا ملّا إنتَ
كيفك؟ قال عم بيقولوا صار عندك ولاد، أنا والله كنت مفكرتك برّات البلاد
شو بدي بالبلاد، الله يخلي الولاد، كيفك إنتَ ملّا إنتَ
بيطلع ع بالي إرجع أنا وياك، إنتَ حلالي إرجع أنا وياك
بتذكر آخر مرة شو قلتلي: بدِّك ضللي، بدك فيكي تفلّي
زعلت بوقتا وما حلّلتا إنّو إنتَ هيدا إنتَ
بترجع ع راسي رغم العِيَل والناس
إنتَ الأساسي وبحبك بالأساس
بحبك إنتَ ملّا إنتَ

رأت الأديبة العراقية ديزي الأمير في ملحق **النهار** في تشرين الثاني 1992، أنّ ألبوم فيروز **كيفك إنت** قد أبعدها عن جذورها وشكت من الكلام العادي واليومي الذي باتت تغنّيه فيروز لشعب اعتاد على الطرب والكلمة. حتى أننا نسمع على نفس الألبوم بروفات بين زياد وفيروز، نشعر معها بفيروز وهي تضحك وتحدّث زياد، بهبوط ما من السماء إلى الأرض.

لم تكن عودة فيروز إلى الغناء العلني في لبنان بالأمر الهيّن. واستغرق الأمر بضع سنوات بعد الحرب حتى تجد «الفورمول» المناسبة لذلك. فقد اعترض الجمهور على قبول فيروز، بما تمثّله من تاريخ وعراقة ومثالية وطنية، أن تغنّي بدعوة من شركة سوليدير لأنّها بذلك ستبدو أنّها تبارك مشروع رئيس الوزراء الراحل رفيق الحريري الذي اعترض عليه عدد كبير من المثقفين والصحافيين. فكانت الصفحات الثقافية لصحف بيروت الرئيسية بأقلامها الرئيسية تنتقد وتعترض خطوة فيروز الغناء في وسط بيروت. وجرى توزيع بيان وقّعه الكثيرون ومنهم زياد نفسه الذي أيّد هذا الرأي، ولكنّه سار في تنفيذ الحفل الغنائي إذ كان مسؤولاً عن الموسيقى والتوزيع لإطلالة فيروز الأولى في بيروت ما بعد الحرب. وكان نجاح الحفل منقطع النظير شاهده أكثر من 40 ألف شخص، حضروا من أنحاء لبنان ومن خارجه.

ثم نرى عودة فيروز إلى مهرجانات بعلبك الدولية عام 1998 بعد غياب 24 سنة. يومها صعد رئيس الجمهورية الياس الهراوي إلى المسرح ليهنّئ فيروز ويصرّح أنّ «مع نجاح فيروز سيأتي نجاح لبنان». وكان الهراوي قد رغب أن يلقي السلام على فيروز فُطلب منه أن ينتظر نهاية العرض، ففعل. هذا النفوذ الفيروزي على رئيس الجمهورية جاء بعد عقود من بداية الرحابنة في عهد الرئيس كميل شمعون في الخمسينات. إذ عندما اختارتهم لجنة المهرجان للمشاركة في أول موسم عام 1957، لم يكونوا بعد موضع ثقة شمعون وبعض أعضاء اللجنة،

وأبلغ شمعون الأخوين رحباني (مازحاً) أنّه بعد تقديم العمل فهو إمّا سيقدّم لهم ميدالية أو سيحكمهم بالإعدام. كما أنّ أعضاء اللجنة أصابهم القلق والتوتّر وأحياناً الغضب بسبب مشاركة الرحابنة وفيروز في مهرجان سيكون وجه لبنان للعالم، وخوف أن يسيء وجود فرقة محليّة إلى طابع المهرجان الدولي. ولم يكن هذا الموقف نابعاً من ترفّع و«snobisme» بل إنّ منظمّي المهرجان ومَن وراءهم هدفوا إلى إبراز لبنان كبلد ذي نكهة أوروبية غربية.

ولقد أشرنا في الفصل السابق كيف عكست أعمال الرحابنة لفترة طويلة منحى إيديولوجياً برزت فيه القرية المسيحية في جبل لبنان كنموذج للبلد الجديد، واستخدم الفولكلور الشعبي واعتُبرت العادات والتقاليد مرآة أصالة حضارية مميّزة، ما تماشى مع أجندة لجنة المهرجان وأصحاب الأمر الواقع في الدولة. وإذا لم تعكس هذه الأعمال التنوّع الثقافي والديني للبنان والواقع الاجتماعي، فهو تغاضٍ سيكون في صلب مسرح زياد الرحباني النقدي فيما بعد. وحتى بعدما وصل الرئيس التوفيقي فؤاد شهاب إلى الحكم عام 1958، لم يتغيّر هذا النهج في أعمال الرحابنة ومسرحياتهم الغنائية السنوية، بل ثابروا في خطّهم حتى فاز أخيراً وتعوّد اللبنانيون أنّ ما يقدّمه الرحابنة هو تاريخهم وفولكلورهم وفنّهم. وهي ظاهرة شهدتها دول أخرى في العصر الحديث، حيث تتمكّن نخبة بفنّها وإبداعها من تكوين هويّة جامعة لشعبها. وهذا ما فعله الرحابنة وجيل كامل من الفنانين الذين تأثّروا بهم. لم يكن لبنان لبنانيّاً كما أصبح منذ الستينات لولا العمل الرحباني. ورغم أنّ العمل الرحباني هو صورة فنيّة عن لبنان، مهما كان هذا اللبنان، ومهما بعُد العمل الفنّي عن الحقيقة الاجتماعية والإنتروبولوجية، فهو اللبنان الذي شاهده الأجانب في بعلبك وما نشأت عليه أجيال من اللبنانيين، إلى حدّ أنّ علماء إجتماعيين رأوا أنّ العمل الفني، كالمسرح الغنائي في هذه الحالة، قد يتفوّق على الواقع ويقتنع الناس أنّه هو الحقيقة. فإذا رأوا ما يناقض هذا المسرح وهذا الفن وقيمه قالوا «هذا العمل أو هذا التصرّف ليس لبنانيّاً» أو «هذا غريب عن لبنان».

صوّرت الأعمال الرحبانية فيروز على أنّها البنت «المنذورة لبلدها»، فهي «سندريلا» التضحية والبراءة، وهو فعلاً دور المرأة في المجتمع الذكوري العربي، الذي يريد المرأة لإنجاب الرجال ولكنّها ليست مواطنة كاملة تدير البلد وتحكمه. كما أنّ فيروز كامرأة خارج المسرح كانت الصامت الأكبر، فكان دورها في صنع الهوية اللبنانية مقتصراً على أدائها على خشبة المسرح وليس الكلام في الإذاعات والتلفزيون وفي الصحف كما كان يفعل عاصي مثلاً. عدا عن ذلك، كانت فيروز مضطرة أن تكون «مواطنة مثالية» في حياتها الخاصة خارج المسرح ما يتناسق مع صورتها في ذهن الناس. فهي أم ولكنها أيضاً الملاك الطاهر الصامت. وسئلت فيروز مراراً عن صمتها الذي أصبح علامتها المميزة ووقفتها «الجامدة» على المسرح، ولماذا

عندما تتكلّم فإنّ كلامها قليل، فقالت: «أنا ما بعرف إحكي وما بحب إحكي.. وحتى منصور اللي بيعرف يحكي ما بيحب يحكي. عاصي بيعرف يحكي وبيحب يحكي، وعملناه هو المتكلّم». وتضيف في مناسبة أخرى أنّ غناءها هو كلامها وهي تتكلّم كثيراً وتغنّي كثيراً على المسرح. وحتى في مؤتمر صحفي للجنة مهرجانات بعلبك عام 1972، كانت فيروز حاضرة مع اللجنة، ولكنّها لم تُشارك في الأجوبة. وعندما وجّه إليها الإعلاميون سؤالاً مباشراً، همست الجواب لرئيسة اللجنة سلوى السعيد. وشكى الصحافيون لماذا لا تتكلم فيروز، فأجابت عضوات اللجنة وكأنّهن في كورس: «فيروز بتغنّي!».

وإذا كانت النساء في المجتمع العربي أدّين الفنون المختلفة من سرد شهرزاد القصص للملك شهريار في ألف ليلة وليلة، إلى عزف الموسيقى والرقص والغناء في بلاط العباسيين، فإنّ هذا الفنّ خلق تابو جعل الفنون والآداب مقفلة على الرجال الجدّيين، وخاصة في العائلات الإقطاعية في المجتمع العربي عند منعطف القرن التاسع عشر. وحتى منصور الرحباني يذكر أنّه كان يعمل شرطيّاً وأنّ الضابط وبّخه لأنّه يعمل في الموسيقى في الليل، «عيب عليك أنت ابن صديقي حنا تغنّي على المسرح». كما أنّ زياد الرحباني رغم شهرته وإبداعه الفني واجه موقفاً مشابهاً لدى لقائه بوالد زوجته الأولى دلال، الذي كان متردّداً مفضّلاً أن يكون زوج ابنته محامياً ومن عائلة أو ما شابه. وهو ما ظهرت بعض تفاصيله في أغنية «مربى الدلال» على ألبوم «بما إنّو» عام 1995.

هذا «التابو» حول تصادم الفنان بالقبول الاجتماعي لا يقتصر على لبنان، بل إنّ محمد حسين هيكل، حامل لقب أول مؤلف رواية عربية هي زينب (1913) اضطر إلى إخفاء اسمه الأصلي واستعمل اسماً مستعاراً للمؤلف هو «فلاح مصري»، خوفاً من ذويه ومن الصيت في المجتمع، يكتب الروايات وهو الذي ذهب إلى باريس ليتخصّص كمحام، حتى نُشرت رسميّاً باسمه عام 1929. وهذه كانت أيضاً تجربة توفيق الحكيم الذي استعمل اسماً مستعاراً على أوّل مسرحيتين له، وهو بحق من أكبر أدباء مصر في القرن العشرين. أمّا مؤسس الموسيقى العربية الحديثة سيّد درويش، فقد هدّده شقيق زوجته أنّه إذا لم يُقلع عن الغناء والموسيقى فسيأتي ويطلّق منه شقيقته (أي زوجة درويش) بالقوّة. ويصادف القارىء هنا وهناك تفسيراً لهذه الظاهرة حيث يعتبر المجتمع العربي من يتعاطى الفن والإبداع بأنّه غريب الأطوار، مشكوك في أخلاقه وأحياناً بعيد عن الدين، أو قد يتأخّر في الزواج وتظهر عليه ميول مُثلية، إلخ. حتى أنّ أكبر موسيقار في العراق في النصف الثاني من القرن العشرين، منير بشير، كان حريصاً على إخفاء عوده أثناء عودته إلى الحي ومروره في الشارع الذي يسكن فيه مع عائلته في بغداد كي لا يراه الناس ويعيبون عليه عمله في الفن. كما أنّ عدداً من أفلام فريد الأطرش وعبدالحليم

حافظ تُظهر رفض أب الفتاة زواجها من «فنان». وقصّة أسمهان التي نافست أم كلثوم على عرش الغناء العربي معروفة، وقد عُرضت درامياً في مسلسل تلفزيوني (2008)، حيث تتعرّض لاضطهاد من طرف عائلتها بسبب عملها في الفن. فهي كانت صاحبة شهرة وحضور في الفن ولكن هذا لم يُترجم إلى نفوذ أو سلطة من أي نوع، ما يعيد إلى الأذهان ما ذكره الباحثون عن دور الفنانات في المجتمعات المختلفة وخاصة تلك الآسيوية والإسلامية في الترفيه في بلاط السلاطين ما يجعلهن قريبات من فئة الراقصات والحريم والجواري. وهي نظرة استمرّت رواسبها إلى وقت متأخر من القرن العشرين وما زالت سائدة في بعض المجتمعات العربية عندما تُعلن الإبنة أو الزوجة عن رغبتها في ممارسة الفن.

أمّا كيف تخطّت أم كلثوم هذا الواقع في بيئة تقليدية فذلك أنّها كانت تشدّد على هويّة بنت البلد في شخصيتها وحضورها وثانياً أنّ عملها الفني لا ينفصل عن نهضة مصر ويصب في المجهود الوطني الأكبر. هذه إذاً كانت الوصفة الصحيحة التي انطبقت على فيروز والتي برزت في مشروع الرحابنة واختصرها زياد في مسرحياته عن «البنت المنذورة لبلدها وللحرية» (**شي فاشل**). فالمرأة بمعناها الرمزي هي خزّان الشرف والكرامة والعِرض في الوطن وهي «الأم وجه الأمة»، وحتى فيروز صرّحت مراراً أنّ ما تقدّمه على المسرح ليس تمثيلاً بل هي أدوار قريبة جدّاً من حياتها الشخصية. وفي مسرحيات الأخوين رحباني الشخصيات النسائية الرئيسية هي الأم أو الإبنة أو الحبيبة، وثمّة عامل تضحية ذاتية، فهي ستنجب الأولاد وتربّيهم على عبادة الله ولبنان، أمّا عندما ظهرت فنانة غير فيروز في هذه الأعمال (كصباح في **موسم العز**) فذلك لأنّ فيروز كانت حاملاً. وفي **الليل والقنديل**، فيروز هي «منتورة» التي تؤمّن معيشة العائلة، والتي ستحضر القنديل الذي سينير الظلمات. وفي **هالة والملك** ترفض هالة أن تتزوّج الملك رغم فقرها. وفي **بياع الخواتم** توافق أن تتزوّج من شاب لا تعرفه ولم تره وأن تنتظر عاماً كاملاً حتى «عيد العزّابي» ليتزوّج الآخرون قبلها، وفي **أيام فخر الدين** تنصح «عطر الليل» خطيبها أن يبحث عن امرأة أخرى لأنّها منذورة لوطنها. وفي **بترا** تضحّي الملكة بابنتها فداءً للوطن.

ولئن كان دور فيروز هائلاً في صنع الهويّة اللبنانية والأسطورة المكوّنة للأمّة، كان مهماً أن تكون صورتها في حياتها الخاصة، كزوجة وأم، مطابقة لشخصيتها العامة على المسرح وفي المهرجانات. تظهر صورها مع أولادها أو بعد الولادة في المستشفى. ويلاحظ عبدالوهاب بعد زيارة لفيروز وعاصي في منزلهما أنّ فيروز تقوم بأمور كثيرة بنفسها «ولا تُشغل خادمتها كثيراً». وعادةً ما يصف الجمهور فيروز بأنّها «الأم التي تتكلّم باسمنا جميعاً»، أو «عروس الوطن الذي يشعر كل مواطن أنّه عريسها، ولكنّها ستبقى عروساً بلا عريس لأنّها عروسة

الوطن». لقد فرض الرأي العام على فيروز الإنسانة دور الزوجة والأم كما جاء في ملحق **النهار** الثقافي عام 1998، إلى درجة أنّه عندما بدأت العلاقة تتدهور مع زوجها عاصي رفض الكاهن الأرثوذكسي أن يوافق على طلاقهما: «طلاق؟ غير ممكن. أنتِ لستِ امرأة عادية. أنت مثال للنساء ورمز للمرأة». ولكن زياد يقول إنّه لم يرَ فيروز وعاصي كثيراً عندما كان صغيراً، بل كانا منشغلين دوماً في النشاط الفني، وأنّ أقرب شخص إليه في عائلته كانت المربيّة التي اعتنت به[17]. حتى أنّ زياد يتطرّق إلى هذا الموضوع في مسرحيته «شي فاشل» (راجع الفصل الحادي عشر) عندما يطلب المتعهد من المخرج أن يضيف «السكس» إلى العمل الفولكلوري بين «الصبيّة» و«المختار» فيكون جواب «المُخرج نور» أنّ هذا لا يجوز لأنّ «الصبيّة طاهرة ومندورة لبلدها». فيوافق المتعهّد بأنّ الوطنية أيضاً تجذب الجمهور.

تقول فيروز إنّها كانت تخاف من الجمهور كل مرّة ظهرت فيها على المسرح، و«كل مرّة كأنّها تجازف بكل كيانها». ولذلك كانت فيروز تظهر بدون حركة ولا تشارك رقص الدبكة كما قد تفعل صباح، بدون أي تعبير جنسي وبطهارة مقدّسة وعفاف مفهوم لدى المسلمين وتشابه العذراء لدى المسيحيين، صورة المرأة كإلهة أو أم الجميع لا وجود للجنس في عالمها خارج المنزل. وهذه كانت مسافة شاسعة في تحوّل فيروز من مشاركة في كورس الإذاعة إلى إلهة الفولكلور والهويّة اللبنانية خلال أقل من عقدين من الزمن. وهو إنجاز نادر بين الأفراد، لم تبلغه حتى أم كلثوم التي قد يربطها المراقب بالفن المصري ولكن الهوية المصرية لم تتأسّس على الفن الكلثومي بينما تأسّست إلى حد كبير الهوية اللبنانية على المشروع الرحباني. ذكرت فيروز لصحيفة **النهار** عام 1983 أنّها كانت تسير في الشارع عندما شاهدتها امرأة شرعت تخاطبها بالقول: «يا ملكة! يا عظيمة! يا مريم! يا طاهرة!». وتضيف فيروز أنّ هذه الحادثة هزّتها في العمق[18]. كانت فيروز أسيرة هذه الصورة الأيقونية في الأذهان. تشكو من أنّها زارت معظم بلدان العالم ولكن كان لزاماً عليها أن تبقى في الفندق بانتظار موعد الحفل فيما كان باقي أعضاء الفرقة من موسيقيين وممثلين وتقنيين يزورون تلك المدن ويتسوّقون ويقضون أوقاتاً ممتعة، هي من حقهم، كما تقول فيروز. ولكن من قال إنّ فيروز لا تسَر أيضاً بالتجوّل بين الناس وفي الشوارع والتسوّق من المحلات؟ ومن يعلم أنّ هذه المتعة محرومة منها حتى فيروز؟

روَت لي الفنانة دنيا الديك، الفائزة في استديو الفن والمقيمة في أوتاوا والحريصة على تقديم أغنيات ومسرحيات فيروز في كل كندا، أنّها التقت إلياس الرحباني، شقيق منصور وعاصي، في بيروت فقال لها إنّه في طريقه لزيارة فيروز. وسألته إذا كان بإمكانها مرافقته لأنّها تحب فيروز كثيراً، فأجاب ضاحكاً: «بيكون حظّي منيح إذا شفتا (لفيروز) عشر دقائق». كما أنّ فيروز

أقامت حفلاً تعهّده أصدقاء لي في مونتريال في شباط 2005، طلبَت قبله فيروز من أصدقائي سي دي للمطربة الفرنسية «لين رينو» وخاصة أغنية «Ma cabane au Canada» التي تريد أن تقتبسها وتقدّمها بالعربية للجالية في كندا بعنوان «بيتي صغير بكندا». ولم أكن أعلم عندها كم هي محرومة فيروز من العيش كأي انسان آخر، فبحثت عن هذا الألبوم وأعطيته لمساعديها.

- 6 -

كان منطقياً أن يختفي المشروع الرحباني للهوية اللبنانية في سنوات الحرب، ثم كان صمت رحباني بعد الحرب، لتعود فيروز مع باقة من الأعمال الرحبانية إلى بعلبك عام 1998. ولكن هذه المرّة لم يكن ممكناً لفيروز أن تعود إلى شعارات ما قبل الحرب وإلى لبنان الأسطوري الذي وُلد في أعمال الرحابنة الخالدة. ولقد أشرنا إلى أنّ الرحابنة انتقلوا في أعمالهم ومنذ الستينات خارج الفولكلور، ولكن لجنة مهرجانات بعلبك بقيت حتى اليوم في إطار الضيعة والفولكلور. فقدّمت في موسم عام 2009 عمل «أوبريت الضيعة» لفرقة كركلا جمع كافة عناصر المسرح الرحباني المتراكمة منذ 1957 (والتي شرحناها في الفصل السابق وفي هذا الفصل) لتقديمها دفعة واحدة، كما يشرح محمد أبو إسبر في **الأنوار**:

> استمد (عبدالحليم) كركلا من عبق التاريخ التراث اللبناني الأصيل واستحضر في لوحاته مشاهد ضوئية احتضنت حضارات الأقدمين. فعلى أعمدة باخوس ارتسمت الأحرف الأبجدية الفينيقية التي علّمت العالم الحرف على إيقاع هجرات قدموس، ومن المتحف الوطني صوراً لتماثل إله فينيقي.. وتكرّ السبحة الضوئية المشهدية التي سبقت الحفل، بمشاهد للإسكندر المقدوني وعظماء اليونان والرومان، وصولاً الى الأمير فخر الدين المعني الثاني، مروراً بالفسيفساء والنقوش والمطرزات المزركشة الألوان والأشكال، والمتعددة الدلالات. إلى أن يطلّ أرز لبنان الشامخ على مر العصور، ومشاهد مواسم الخير وغلال القمح ودوار الشمس، وكل خيرات الطبيعة وصولاً الى الضيعة اللبنانية، لتبدأ الحكاية التي في كثير من ملامحها تحاكي الواقع المعاش. وفي فصلها الأخير يتغلّب جانب الخير ورفض الانقسام والتفرقة، وتسود الكلمة التي تجمع، فيصير عرس الضيعة عرس الكل، بعد انتصار وغلبة المحبة. أما الفولكلور فله الصدارة في العمل، ففي إيقاع الفنان عمر كركلا، كل الرجولة والتحدي والعنفوان، وخطواته نطقت بلغة أبناء هذه الأرض المعطاء. في حين أن سائر أعضاء الفرقة كانت أجسادهم طوع بنان النغمات، وكأن مفردات الموسيقى والالحان سرت في عروقهم فتجلت في تعبيراتهم الرائعة ضمن إطار كوريغرافيا من تصميم أليسار كركلا جعلت المسرح صورة مشهدية في غاية الجمال، مستفيدة من إضاءة صممها على النسق العالمي فينيشيو تشيلي بما يليق بعظمة المكان[19].

وكتبت مي منسّى في **النهار**:

أوبريت الضيعة، المسرحية الغنائية الراقصة التي أرادها عبد الحليم كركلا أولى لبعلبك ومهرجاناتها، تختصر بالحوار والأغاني، مكتوبة بقلم الشاعر طلال حيدر، وطناً في قرية أهلها في نزاع رغم الشعار النافر الذي يتغنى به المتنازعون «المصالحة تحتاج إلى جرأة والحب إلى قلب»... حين ابتدأت الموسيقى.. بدا لنا المعبد الأمامي بأعمدته يتنفس وينبعث حيّاً من عالمه القديم. ثمة ساحر ملّم بكيميائية الضوء وتأثيره في الحجر، هو الإيطالي فينيشيو تشيلي، على سينوغرافيا لوشيا غوج، أعطى الكلام للأعمدة، فسطّرت الأبجدية الفينيقية، وفي آن بدأ يخرج من وراء الأعمدة أباطرة ذاك الزمن، كانوا ماشين في اتجاهنا، يعيدون إلى القلعة الصامتة أمجادها. وفيما الأوبريت حامية بين حب مزيان وليلى وكراهيات الناس، كانت حكاية القلعة ماضية على أعمدتها تروي آثار بعلبك من خزف ونواويس وتماثيل، وفسيفسائيات. شيئا فشيئا يستبدل القديم تاريخه بحرف بعلبك من سجاد وعباءات ومشالح، إلى أن يحين عصر العنب في خوابي الإله باخوس وفي مزرعة بو فضلو. هكذا التقت أسطورة الآلهة بتقاليد بعلبك الزراعية[20].

فقط بيسان طي انتقد التكرار والكليشيهات والروشتة القديمة المعتمدة في **أوبريت الضيعة**، فكتب في **الأخبار**:

بدلاً من طرح الأسئلة الموجعة، ومواجهة الواقع بفجاجته وتعقيده كما نتوقّع اليوم من أي فنّان معاصر، يطالعنا كركلا بخطاب توفيقي، معتبراً الخلافات (مها عظمت) فعلاً عابراً. «أوبرا الضيعة» تعتمد توليفات تُعجب الجمهور، بدءاً من الشعارات التي كثر ترديدها مثل «لبنان لا يحترق» أو «الإخوة لا يتقاتلون»... وصولاً إلى القصة «التقليدية»: حبّ بين شاب وفتاة يواجه حواجز ناتجة من الطمع.. كذلك فإنّ ابنه إيفان، مخرج العمل، لم يعرف كيف يذهب بالقصة بعيداً عن إطارها «الفطري». صنّاع العمل يتمتعون بنقطة قوّة أساسيّة: بدوا مالكين لمفاتيح الذوق السائد، يعرفون أن المشاهد التقليدي يأسره الكلام السياسي العام، وتسحره القصة التقليدية نفسها... أما في منظار الفنّ الحيّ والمتجدد، فلا بد من تقويم مختلف للتجربة: الكليشيهات الكثيرة – وإن أعجبت الجمهور – أدّت إلى إضعاف السيناريو، بسبب بديهيتها وشعاراتيها المفرطة[21].

ونفهم لماذا اكتفى أبو إسبر ومنسّى بوصف العمل وبعبارات الإعجاب ولم يذهبا في النقد ما ذهب إليه طي عندما نقرأ أدونيس في جريدة **الحياة** الذي رأى أنّ عودة النشاط الثقافي إلى بعلبك هو إنجاز يستحق التقدير:

افتتاح مهرجانات بعلبك، السبت 4 تموز حدث ثقافي لبناني يرتقي إلى مستوى الرمز. وهو رمز مزدوج. من جهة، تُستعاد الثقة من الشكاكين والمُشككين بحيوية الشعب اللبناني (خارج الساحة السياسية) وقدرته على تجاوز الصعوبات بجميع أشكالها. تُستعاد كذلك الثقة بثقافته المركّبة

المتنوعة التي تذهب عُمقياً كما تذهب أفقياً. من جهة ثانية، يزداد اليقين بأن انفتاح لبنان على الآخر وإبداعاته ليس من باب التفاخُر والتعاظُم، وإنما هو جزءٌ عضويٌّ من هويته الثقافية، وكأنّ الآخر المختلف المبدع وجهٌ ثان للذات المبدعة في لبنان. كأن بعلبك الحياة اليومية والثقافة السائدة، لا علاقة لها ببعلبك الإبداع المعماري – الفني الفريد. أو كأن بعلبك هذه لا مكان لها في بعلبك: لا مكان لها في مكانها نفسه. كأنها «غريبة» أو «غير موجودة» في المكان الذي لا مكان لها غيره. وهذا هو مدار التساؤل الثاني. فما سببُ هذا «الانشطار»؟ ربما سارع بعضهم وقال: سببُ ذلك «ديني». على هؤلاء أطرح سؤالاً: لماذا، إذاً، «تتنفس» كثيرٌ من الصروح المعمارية الإسلامية العربية هواء الفن المعماري الذي يتجسّد في بعلبك، سواء بالجامع الأموي في دمشق، أو الجامع العُمري في بيروت، أو في جامع قرطبة الأندلسي، تمثيلاً لا حصراً؟[22]

يذكر زياد الرحباني عن بداية تجاربه في صنع الموسيقى وعزفها أمام والده عاصي: «عندما كنتُ أسمِعه بعض مقطوعاتي كان يشعر كأنني أشرد نحو الغربي فيبدأ بتحذيري من التطرّف في إدخال التجارب الغربية بشكل غير مدروس وغير حسّاس إلى موسيقانا. كان يوضح لي مشروع الرحابنة الموسيقي ويدافع عنه دائماً، ويقول لي بأن لا أفكر بأنّ هذا المشروع هو مجرّد فولوكلور وسهل بل هو مشروع موسيقي متعدّد الجوانب.. ومن الأمور التي تعلّمتها في تلك الفترة وجوب إبراز الهوية الشرقية الوطنية للموسيقى في تأليفاتي والتأكيد على هويتي الثقافية أينما وُجدت في العالم من خلال التركيز على المقامات الموسيقية الشرقية والمحتوية منها على أرباع الأصوات وإبرازها بطريقة مركّبة وغير تقليدية من خلال الكتابة الهارمونية لهذه المقامات. طبعاً الرحابنة كانوا منذ بداياتهم يحاولون تجارب من هذا النوع... ومع أنّ الوالد كان صعباً ولا يتقبّل أي تهاون في الموسيقى ولا يحبّذ الخلط العشوائي بين الثقافتين الشرقية والغربية ولكنّه كان يُعجب بالكثير من موسيقاي التي كنتُ قد بدأت أكوّن شخصيتي الموسيقية من خلالها... هذا الوعي أنتج اقتناعاً تاماً بالنسبة لي بأنّ أي موسيقى عالمية لم يعد بمقدوري التعاطي معها تأليفاً عزفاً وأداء إلا من خلال مناخ الموسيقى الشرقية وتجلّى هذا أوّلاً في طريقة عزفي على البيانو للموسيقى الغربية حيث تمرّ نغمات شرقية»[23].

ويشرح زياد بساطة الجملة الموسيقية الرحبانية واعتمادها الأساسي على الميلودي وأنّ عاصي كان يعوّل كثيراً على التوزيع ويعدّل كثيراً أثناء التسجيل لأنّ المهم عنده كان أن تنسجم ميلودي الأغنية مع ذوق الناس، لأنّ الميلودي هي التي تدخل إلى قلوب الناس أولاً وعاصي يدافع عن اللحن الأساسي، يعني شيئاً يشبه الموسيقى البيزنطية.

سئل زياد في مقابلة إذاعية حول اتجاهه لتأليف الموسيقى من دون كلام، فقال: «الموسيقى هي لغة متطوّرة بين الشعوب والبشر. فالموسيقى بالنسبة لي أهم فن. بينما للناس في مجتمعنا

فإنّ هذا غير وارد، الكلام هو الأهم». ولدى سؤاله أين مشروعه الموسيقي وماذا ينوي أن يحقق، يجيب: «المشروع الموسيقي هو موسيقى صرف.. لأشجّع الاتجاه في تقليل الكلام».
وليبرهن أنّ اللحن هو المهم ومنذ قدوم الأغنية العربية الحديثة في القرن العشرين، أعطى مثال أغنية قام بتلحينها هي «بعثت لك يا حبيب الروح بعثت لك روحي» والتي كانت استمرارية لمدرسة سيّد درويش والرحابنة وأعجبت الجمهور الذي تذوّقها حالة طربية. ولكن إذا دقّقت في الأغنية فإنّ المطربة تكرّر نفس الجملة من أول الأغنية إلى آخرها، فاللحن هو الذي طغى وسخر من الطرب وكلام الطرب. وبعد ذلك غنّت فيروز هذه الأغنية، وغنّت أخريات لا تحتوي إلا بضعة كلمات، مثل أغنية «يا ليلي» التي تكرّر فيها عبارة «يا ليلي» ولا تقول غيرها.
واعترف زياد بأنّ بعض تجاربه الجديدة (هدوء نسبي) لم يكن موفقاً: «صحيح الرأي القائل من الناس بأنّ هذه الموسيقى ليست شرقية وأن الجاز الشرقي هو ادّعاء في غير محلّه». قال زياد بأنّه يعمل من أجل دفع الموسيقى الشرقية إلى العالم من أجل أن لا يسمع العالم الموسيقى الشرقية كنماذج تراثية وإنما كموسيقى قابلة للاستماع.

***

حول إذا ما كان مشروع الرحابنة وفيروز قد صنع هويّة لبنان، يتساءل الباحث كرستوفر ستون إذا ما كان الموضوع معكوساً وأنّهم، أي عاصي وفيروز ومنصور، كانوا أسرى مشروع «الفكرة اللبنانية» المؤسّسة للكيان والتي سلكت سكّة جديّة في بيروت الخمسينات فساروا فيها، مع الاعتراف بأنّه كان للرحابنة حصّة الأسد في تنفيذها. ووفق التحليل الهيغيلي فإنّ للتاريخ حركة ذاتية وما البشر إلا أدوات هذا التاريخ. وهو سؤال كان زياد يحاول تفكيكه في مسرحياته الكوميدية، إذا صحّت صفة الكوميدية، كما سنرى في الفصل الحادي عشر.

المسرحيات الغنائية لفيروز والأخوين رحباني		
تقاليد وعادات	1957	مهرجانات بعلبك
	حرب 1958	
عرس في الضيعة	1959	مهرجانات بعلبك، معرض دمشق الدولي
موسم العز	1960	مهرجانات بعلبك
البعلبكية	1961	مهرجانات بعلبك، معرض دمشق الدولي
جسر القمر	1962	مهرجانات بعلبك، معرض دمشق الدولي
عودة العسكر	1962	بيروت
الليل والقنديل	1963	بيروت، مهرجان دمشق
بياع الخواتم	1964	مهرجانات الأرز، معرض دمشق الدولي
فيلم بياع الخواتم	1965	إخراج يوسف شاهين
دواليب الهوا	1965	مهرجانات بعلبك
أيام فخر الدين	1966	مهرجانات بعلبك
فيلم سفربرلك	1966	إخراج هنري بركات
هالة والملك	1967	مهرجانات الأرز، بيروت، معرض دمشق الدولي
فيلم بنت الحارس	1968	إخراج هنري بركات
الشخص	1968	مهرجانات بعلبك، معرض دمشق الدولي
جبال الصوّان	1969	مهرجانات بعلبك، معرض دمشق الدولي
يعيش يعيش	1970	بيروت
صح النوم	1971	بيروت، معرض دمشق الدولي
ناطورة المفاتيح	1972	مهرجانات بعلبك
ناس من ورق	1972	بيروت، معرض دمشق الدولي
قصيدة حب	1973	مهرجانات بعلبك
المحطة	1973	بيروت، معرض دمشق الدولي
لولو	1974	بيروت، معرض دمشق الدولي
ميس الريم	1975	بيروت، معرض دمشق الدولي
	بداية الحرب اللبنانية 1975	
بترا	1977	عمان، معرض دمشق الدولي، بيروت (1978)

هوامش الفصل الخامس

(1) لعاصي ومنصور أخ أصغر هو الياس الرحباني كما أنّ لمنصور والياس أبناء أبدعوا موسيقياً ولكن هؤلاء هم خارج سياق الفريق المؤسِس الذي انطلق في الخمسينات. كما أنّ زياد، من جيل الرحابنة الثاني، تابع العمل الموسيقي المبدع على مستوى عالٍ.

(2) مجيد طرّاد وربيع محمد خليفة، **فيروز حياتها وأغانيها**، طرابلس، المؤسسة الحديثة للكتاب (بدون تاريخ)، ص 12-9. يضمّ الكتاب سيرة فيروز في صفحات 57-9، أمّا باقي الكتاب فيضم نصوص أغاني فيروز بتسلسل أبجدي.

(3) أبو مراد، نبيل، **الأخوان رحباني: حياة ومسرح**، بيروت، دار أمجاد للنشر والتوزيع، 1990، ص 44.

(4) طرابلسي، فوّاز، **فيروز والرحابنة: مسرح الغريب والكنز والأعجوبة**، بيروت، رياض الريّس للكتب، 2006، ص 203.

(5) حازم صاغية، **الهوى دون أهله أم كلثوم سيرة ونصاً**، بيروت، دار الجديد، 1991، الغلاف الأخير.

(6) رسالة من مي منسّى إلى المؤلّف، 27 تموز 2009.

(7) خالدة السعيد، **فيروز رسالة أمل**، فيروز في الليالي اللبنانية: مختارات من مسرحيات الأخوين رحباني، بيروت، لجنة مهرجانات بعلبك الدولية، 1998، ص 125.

(8) أنسي الحاج، **كلمات كلمات كلمات**، المجلّد الأول، بيروت دار النهار، 1987، ص 101.

(9) مقابلة هنري زغيب مع منصور الرحباني، **مجلّة الوسط**، الجزء السادس.

(10) جوزف عبيد، **الصلاة في أغاني فيروز**، تقديم سعيد عقل، جونيه، المطبعة البولسية، 1974، ص 141.

(11) فواز طرابلسي، جسر القمر أو المعجزة على المسرح، في مجلّة **زوايا**، ص 75، عن كرستوفر ستون (بالانكليزية) ص 81.

(12) طه الولي، «فيروز للفتايات وللبنان الجبل»، في ملحق **النهار**، 7 تشرين الثاني، 1992، ص 18-17.

(13) Christopher Stone, p. 83.

(14) **السفير**، 29 أيلول، 1995.

(15) عباس بيضون، **مجلة الوسط**، «ثلاث لحظات في رحلة البحث عن هويّة لبنانية: لا تفرّطوا بفيروز» 12 أيار 1994.

(16) أنسي الحاج، **كلمات كلمات كلمات**، الجزء الأول، بيروت، دار النهار، 1992، ص 276-275.

(17) Christopher Stone, p. 146.

(18) **النهار**، 19 آب 1983.

(19) محمد أبو إسبر، «أكبر حشد جماهيري تشهده بعلبك في حفل كركلا»، **الأنوار**، 17 تموز 2009.

(20) مي منسّى، «أوبريت الضيعة» المسرحية الغنائية الراقصة في بعلبك- كركلا ذرّى على تاريخها تبراً وعراقة ومن الجمال ولدت القصة»، **النهار**، 18 تموز 2009.

(21) بيسان طي، «الحلاني بطلاً مطلقاً لـ«أوبرا الضيعة» وعبد الحليم كركلا يسرف في الإبهار»، **الأخبار**، 18 تموز 2009.

(22) «مدارات يكتبها أدونيس - لماذا لا مكان لبعلبك في بعلبك؟»، **الحياة**، الخميس 16 تموز 2009.

(23) آراء زياد هنا من مقابلتين مع نزار مروّة، نشرتا عام 1998. نزار مروّة، في، **المحرّر**: محمد دكروب، بيروت، دار الفارابي، 1998، ص 343-302.

الفصل السادس

بيروت في الليل

- 1 -

في يوم من أيام 1975 ثمّة مَن أطفأ النور في بيروت.

من فورة الثقافة في الخمسينات والستينات والحضور الأدبي والفكري الفذّ في بيروت، إلى مهرجانات بعلبك والثورة الرحبانية في الهويّة اللبنانية، تكاثرت التداعيات وتلبدّت السماء بالغيوم الداكنة وحان وقت الاستحقاقات والفواتير.

كانت بيروت عاصمة ومركزاً حضارياً وثقافياً مهماً لبلد صغير، امتد نفوذها الثقافي عبر الحدود وغطّى المنطقة العربية، ووصل إلى أوروبا. كل يوم كانت أكشاك الباعة في الشوارع تزدحم بالصحف والمجلات الصادرة في بيروت بالعربية والفرنسية والإنكليزية والأرمنية، والقادمة من زوايا الأرض الأربعة. كانت صحف بيروت مقروءة مقارنة بالصحف الحكومية الجافة في الدول العربية. وكان جمال عبدالناصر يعشق الصحف اللبنانية وينتظرها بفارغ الصبر كل يوم رغم أنّه كان قادراً على إطلاق حريّة الصحافة في مصر. وعندما سمح الرئيس السوري الراحل حافظ الأسد بدخول بضعة صحف لبنانية إلى سورية في أوائل السبعينات، احتفل الشعب السوري ومثقفوه وكأنّ نسيم حرية قد انتشر في بلادهم. كانت بيروت مركزاً لأكثر من 500 دار نشر، ومصدراً لأكثر من 150 مطبوعة أسبوعية وشهرية وفصلية بالعربية والفرنسية والإنكليزية.

كان ثمّة منحيان ثقافيان علمانيان يشدّان مثقفي بيروت: منحى العروبة والمشرقية ومنحى الفرْنَجة والأوروبية. وهذان المنحيان طبعا كل لبناني تلقّى حدّاً أدنى من التعليم، فنمت شخصية لبنانية قبل 1975 وأصبح اللبناني العصري، مهما كانت نوازعه الخاصة وانتماؤه الديني، يمارس المنحيين الثقافيين، حيث يوجد في أكثر اللبنانيين فرنَجة وتغرّباً، تمسّكاً قويّاً

بالروحانية الشرقية وعودة إلى جذور تراثية. وانعكست هذه الشخصية في الشعر والأدب كما في الموسيقى والغناء والرقص والفنون التشكيلية. وبات اللبناني حتى عندما يكتب بلغة أجنبية، مميّزاً بنكهته التي تمزج الشرق والغرب. كما كانت توجد في أكثر اللبنانيين غرقاً في المشرقية والعروبة ملامح محليّة وخفر وحياء من سلوك مواقف تتنافى مع الذوق العام السائد في بيروت. فكان إذا شارك رجال دين مسلمون في مؤتمر إقليمي عن الإسلام، منحوا المؤتمر صبغة لبنانية بإدراجهم أفكار التعايش وموقع المسيحيين المميّز في العروبة ودورهم في نهضة العرب. وهي مواقف لن تخطر في بال رجال دين مسلمين من دول عربية بعيدة لم تصلها تجربة بيروت.

أمّا في الإيديولوجيا، فقد كانت بيروت حيادية، سمحت لعقائد قومية متعدّدة أن تتعايش بسلام، تتصارع فكرياً ولكنّها تعلم أنّ موارد المدينة متاحة للجميع. فكان القومي العربي والقومي السوري جنباً إلى جنب مع القومي اللبناني ومع الماركسي والأممي، وكلّ هؤلاء يساهمون في نهضة المدينة بشكل أو بآخر، تجمعهم جذور كل هذه الأفكار التي أتت من أوروبا. ومن الطرائف أنّ أهل الصحافة في بيروت مهما كانت حزبية الصحيفة (العمل الكتائبية أو النداء الشيوعية) التي يعملون لديها، يخاطبون بعضهم البعض عندما يلتقون أو يحضرون مؤتمراً صحافياً بلقب «الزميل».

كان نجاح الفكر العروبي العلماني في بيروت ينعكس تألّقاً مشابهاً في نجاح الفكر العلماني اللبناني: نجاح آخر ديوان لمحمود درويش ونزار قباني يواجهه نجاح آخر ألبوم لفيروز أو آخر قصيدة باللهجة اللبنانية لطلال حيدر أو ميشال طراد. ومن مهرجانات بعلبك والفولكلور اللبناني إلى حفلات عربية لفريد الأطرش وعبد الحليم حافظ وأم كلثوم في عالية وغيرها. كل هذا كان جميلاً، إذ بعكس كل ما يقال، لم تكن بيروت عاصمة التناقضات، بل إنّ ثمّة انسجاماً أو تكاملاً ما انتعش بين مدارس العروبة واللبننة. طالما أنّ الحوار كان بالفكر والقلم والريشة والفيلم والأغنية، كان الجميع يساهمون في شلال ثقافة بيروت للجميع. ليس هؤلاء هم الذين أشعلوا الحرب.

غلبت اللغة العربية على معظم النتاج الثقافي في بيروت، ولكنّها كانت لغة عربية حديثة فصيحة وخاصة بلبنان: عصريّة، سلسة، تحاكي الذهنية الحديثة وتستعير مفردات معرّبة من الآداب والفلسفات الأوروبية، وتحافظ على قواعد اللغة العربية وتحترم التراث الديني والأدبي العربي. تشهد هذه اللغة في صحف بيروت البالغة الجديّة في احترام قواعد اللغة العربية، وفي نشرات الأخبار على الراديو والتلفزيون وفي خطابات السياسيين من على المنابر، ومن مسلسلات لبنانية كلّها تقريباً باللغة الفصحى بهدف التسويق. ولغة لبنان العربية سادت في

سائر دول العالم العربي، فباتت مؤلفات اللبنانيين منذ أواسط القرن العشرين تحتل مكاناً بارزاً في مكتبات المنازل في المغرب كما في السودان وليبيا واليمن. وكم من طلاب عرب التقيناهم في جامعات كندا حكوا لنا عن كتب لبنانية قرأوها في منزل ذويهم في طنجة أو أم درمان أو عدن أو المنامة. كتب لجبران خليل جبران وكتب لميخائيل نعيمة وأمين الريحاني وجرجي زيدان ومارون عبود وإملي نصرالله وتوفيق يوسف عواد وسهيل إدريس والياس خوري وليلى بعلبكي، إلخ.. وكيف أنّ الشعر اللبناني أو ذلك الصادر في بيروت جاء في المقام الأول في قراءات هؤلاء العرب، لسعيد عقل وأنسي الحاج وشوقي أبو شقرا وطلال حيدر ونادية تويني وفؤاد رفقة وخليل حاوي، ولشعراء غير لبنانيين اتخذوا بيروت مقرّاً لهم للتمتّع بالحرية، كأدونيس ونزار قباني ومحمود درويش وبدر شاكر السياب. لقد حقّقت بيروت إنجازات هامة جدّاً على صعيد الموسيقى، فكانت أعمال العائلة الرحبانية ثورة في الأغنية الشعبية نافست القاهرة في النفوذ الفني العربي.

- 2 -

عيّنة عن البيئة الثقافية العربية التي تعمل فيها بيروت في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين تظهر ضيق المساحة التي ينتشر عليها الكتاب. لماذا تحبل أسبوعيات وشهريات فرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة واليابان بلوائح الكتب الأفضل مبيعاً، وتكاد تغيب هذه اللوائح عن المطبوعات الدورية والأسبوعية العربية؟ ولماذا تقام معارض الكتب الكبرى في القاهرة وبيروت وتونس والرياض ودبي وغيرها ولا نعرف ما هي الكتب الأكثر جذباً لقارىء العربية؟ أي عيّنة من صحف **نيو يورك تايمز** أو **الموند** أو **دي تسايت** أو **لندن تايمز** تنشر لائحة أسبوعية للكتب الأكثر انتشاراً في مجتمعها لذاك الأسبوع، كبورصة كتب متحرّكة. ولكن ليس في الإعلام العربي.

وإذا لم يكن ممكناً نشر لوائح أسبوعية في صحف بيروت والعواصم العربية، فلعل توفّر لوائح الكتب الأكثر مبيعاً حسب موضوعها مرّة في السنة في إطار معارض الكتب هو أضعف الإيمان. وهذا مطلوب من المشرفين على معرض بيروت الدولي مثلاً. إذ بعد أكثر من خمسين عاماً من انطلاقة معرض بيروت، ما زلنا لا نعلم ما هي الكميات التي تباع من الكتب «الأكثر مبيعاً» عند كل معرض. وهل يستحق كتاب في باب معيّن باع 300 نسخة أن يكون على هذه اللائحة مقارنة بكتاب في باب آخر باع ثلاثة آلاف نسخة ولكنه غير مذكور لأنّ كتاباً آخر من نفس الباب باع 3200 نسخة فدخل اللائحة؟ نقول هذا للتشديد على أهمية المعلومة الإحصائية التي لا تلبّيها لائحة بدون أرقام. وثمّة دلالة للعرب من أوروبا. فإنّ الكتاب، أي

كتاب، كي يدخل لائحة «الأكثر مبيعاً» في فرنسا مثلاً على كمية مبيعه أن تبلغ مائة ألف نسخة على الأقل. وقد ذكرت **الحياة**[1] أنّ كتاب علاء **الأسواني عمارة يعقوبيان** قد بيع منه 160 ألف نسخة في ترجمته الفرنسية، وعلى هذا يكون كتاب **الأسواني** بين الأوائل في باريس. ونعلم أنّ كتاب **الأسواني** قد انتشر في سوق الكتب العربية ولكننا لا نعلم ما هي الكمية المباعة.

ولا يكفي المراقب أنّ معارض الكتب لا تنشر أرقاماً عن أعداد النسخ للكتب الأكثر مبيعاً، بل إنّ بعض المعارض لا يكترث حتى لنشر لائحة بالكتب الأكثر مبيعاً. في آذار 2009، أصدر «مهرجان الكتاب اللبناني»، وهو معرض إقليمي مميّز يقام في بلدة إنطلياس شمال بيروت كل عام مهما كانت ظروف لبنان الأمنية، بياناً عن حصيلة المعرض لم يحمل أي معلومات سوى هذه الأسطر: «إن الكتب الأكثر مبيعاً في المهرجان كانت على التوالي: المراجع القانونية، ومن ثمّ الكتب التي تتناول المذكرات والمواضيع السياسية، فكتب الروايات الأدبية والشعر». لم يشر البيان إلى أي كتاب أو حجم مبيع، وكأنّ اللجنة المشرفة قد تفرّقت في اليوم الأخير للمعرض، مع أنّه اليوم الأهم كالافتتاح، فتذكّر أحدهم كتابة بضعة أسطر كبيان نهائي (يراجع البيان المقتضب على هذا الرابط: http://www.mcaleb.org/mca/).

ورغم الافتقار إلى معلومات تفصيلية عن سوق كتاب اللغة العربية، فثمّة وسائل بديلة لمعرفة انتشار أي كتب وحجم هذا الانتشار. وهذا يتطلّب مجهوداً بحثياً كبيراً لا يتوفّر إلا في مؤسسات بحثية أو وزارات الثقافة. وطرق الاستدلال تكشف الكثير من الخبايا. مثلاً استهلاك البلد الإجمالي لورق الطباعة وتوزيع الورق ونوعيته حسب دور النشر مقارنة بدول أخرى حسب التعداد السكاني. ومؤشرات اليونسكو وغيرها تشير إلى استفتاءات عن كمية الوقت الذي يمضيه الفرد في المطالعة، وهي لدى العرب ربما الأدنى بين الشعوب.

ويمكن للباحثين وضع استمارة رأي والطلب من دور النشر الاجابة عنها واستفتاء هذه الدور عن الكتب العشرة الأفضل مبيعاً التي نشرتها. ولكن إجراء مثل هذا الاستفتاء الدوري مع مئات دور النشر في بيروت، وقد يصل إلى آلاف إذ غطّى كافة دور النشر في الدول العربية، يحتاج إلى فريق بحث واستبيان بأسئلة مفصلّة، ويحتاج قبل كل شيء إلى ميزانية هي مسؤولية وزارة الثقافة.

وثمّة وسيلة أخرى تقتضي استقصاء كل الكتب التي تكتب عنها أو تشير إليها الصحف والأسبوعيات واعتبار هذا الأمر مؤشراً لنجاح هذه الكتب مع ما يرافق هذا الأسلوب من نقص. وهذه مسألة تقوم بها أحياناً بعض الدوريات الفصلية كمهمة أرشيفية وإن تكن ذات هدف محدود (كأن تذكر مجلة **المستقبل العربي** مثلاً لائحة الكتب المختصة بالدول العربية وتاريخها واقتصادها وأوضاعها إلخ).

وعادة ما تقوم شركة Amazon.com العالمية بعرض الكتب آلياً حسب حجم مبيعها، بسبب مقدرتها المعلوماتية العالية على موقعها الإلكتروني. وحتى لو وصل عدد الكتب التي يعرضها هذا الموقع إلى أكثر من ثلاثة ملايين كتاب، يمكن زائر الموقع أن يطّلع فوراً على الكتب الأكثر مبيعاً ابتداءً من الرقم واحد وحتى الرقم 3 مليون، وأيضاً حسب المواضيع والأبواب.

ولكن حتى أسلوب أمازون هذا لا يكفي لمنح الباحث صورة ولو جزئية عن الثقافة وعمقها في ما يطلبه الشارون من الكتب ومدى أهمية هذا التصنيف من واحد إلى 3 ملايين. وعلى سبيل المثال سيجد الباحث على موقع أمازون أنّ كتب هاري بوتر للأطفال هي الأكثر مبيعاً في حين سيجد أنّ الكتب الأكثر جدية وفائدة ومحتوىً أدبياً وفكرياً وعلمياً، الخ، هي أقل مبيعاً بكثير. وكيف يمكن المقارنة بين كتب وليام شكسبير على موقع أمازون الأميركي وكتب الفيلسوف الفرنسي ميشال فوكو على موقع أمازون الفرنسي، حيث ثمّة عدّة طبعات ونسخ من نفس كتب هذين المؤلفين وحيث تصل مؤلفاتها العشرات بل المئات في طبعات عن دور مختلفة. وعندها يجب النظر في أهمية المؤلف من حيث حجم مبيعات كل مؤلفاته وعلى فترة زمنية طويلة. وعلى سبيل المقارنة، مهما بلغ حجم مبيعات الألبومات الغنائية الشبابية في بورصة الأغاني العربية، يبقى حجم مبيعات ألبومات أم كلثوم وهو بمئات الملايين، صعب الوصول لألبومات أي منافس.

وثمّة محاولات لشركات عربية تبيع الكتب على الإنترنت في تقديم معلومات عن الكتب الأكثر مبيعاً. وقد زرنا موقعين لبنانيين هما «نيل وفرات» و«أدب وفن». ولاحظنا أنّ الموقعين يعرضان لائحة «الكتب العشرين الأكثر مبيعاً». ولكننا صادفنا مشكلة في موقع «أدب وفن» حيث أن اللائحة الأكثر مبيعاً لم تتغيّر منذ العام 2004، في حين أنّ لائحة الكتب الصادرة حديثاً تتغيّر ببطء شديد وكل بضعة شهور.

أما موقع «نيل وفرات» فهو يغذّي لائحته بأحدث المبيعات ومعلوماته جديدة دوماً كما يعرض الكتب الأكثر مبيعاً لنفس العام. وبمراجعة لائحة «نيل وفرات» تبيّن أنّ الروايات والقصص احتلت المرتبة الأولى عام 2006 حيث شغلت 46 مرتبة من أصل مائة، يليها الكتب الدينية (20 كتاباً من أصل مائة) وكتب السياسة (20 كتاباً من أصل مائة). وعادة ما كانت صحف بيروت تتحسّر على مستوى القراء في معرض الكتاب لأنّهم يُقبلون على كتب الطبخ والجنس والدين والأبراج. ولكن يتبيّن لنا أنّ هذا الرأي لا يستند إلى أي رقم (طالما أنّ أصحاب معرض بيروت لا ينشرون إحصائيات دقيقة)، ذلك أنه بعكس ما هو منتشر في الأذهان، لم تحتل كتب الأبراج والطبخ على موقع «نيل وفرات» أكثر من 5 عناوين والجنس 5 عناوين والكتب التقنية (كمبيوتر) 4 عناوين.

- 3 -

نصل إلى أهمية المكان كحيّز جغرافي لعمل الثقافة.

بعد 30 سنة من الحروب والأزمات والنزاعات السياسية يتساءل المرء: أما حان الوقت لتحييد وسط بيروت الثقافي والحضاري ليقوم بدوره ويعود نقطة لقاء اللبنانيين وملتقى الشرق والغرب؟ هذا الوسط كان محكوماً بالاعدام في زمن الحرب (1975-1990)، ثم سقط تحت الردم بضعة سنوات لتبدأ الشاحنات شغلها. وفيما استمرّ العمل في إعمار الوسط وحُرم اللبنانيون من مدينتهم سنوات أخرى، كان عام 2002 فسحة لمشاهدة عودة بضعة شوارع إلى الحياة (وإن لم تكن هي الشوارع التي اعتادها الشعب اللبناني قبل الحرب). ثم جاء عام 2005 الكوارثي المثخن بالاغتيالات والتظاهرات التاريخية الكبرى، وكان الوسط ساحة لكل هذا وأكثر، وتعرّض أصحاب الأعمال في الوسط لخسائر فادحة. وكلّما حصل نشاط سياسي ذا أهمية في الوسط (في البرلمان أو زيارات في السراي) أو وقعت خضّة أمنية، أُقفلت شوارع عدّة وسيطر جو من المراوحة والانتظار على المدينة.

في آذار 2007، وصل مشروع الإعمار الذي أطلقته الحكومة عام 1994 إلى نهايته (حسب خطة وُضعت عام 1997). قيل الكثير حول استعادة بيروت «لدورها القديم» في المنطقة وضرورة النهوض بوسطها «لينهض لبنان»، فأنفقت الأموال الطائلة. ثم صُرفت أطنان من الحبر حول هذا الحدث العظيم. أمّا اليوم فزائر الوسط لم يعد يصاب بالذهول أمام معرض الصور الذي يبرز الفرق بين أبنية دمّرتها الحرب والأبنية الجميلة التي أعيد بناؤها، بل يسأل عن بيروت المزعومة التي ستنطلق من هذا الوسط بالذات. ويسأل أيضاً لماذا تحتل مؤسسات الدولة هذه المساحة الهامة في الوسط، ولماذا لا يتحوّل السرايا الذي كلّف ترميمه وتجميله 100 مليون دولار إلى متحف أو مؤسسة ثقافية وتتحوّل قاعة البرلمان وأمامها ساحة النجمة إلى دار أوبرا؟ فينتقل ساعتئذ الوزراء والنواب إلى منطقة بعبدا في المجمّع الحكومي هناك. ويُترك الوسط التجّاري للناس والسيّاح والمستثمرين والمثقفين. أليس هذا أجدى نفعاً وأكثر إقناعاً للناس بأنّ الديون التي تراكمت باسم هذا الإعمار سوف يستفيد منها المواطن أخيراً؟

وسط بيروت لم يعد إلى مجده العمراني السابق لأن الهندسة والعراقة اللتين استغرق الوصول إليهما كما كانا عام 1975 مئات السنين لن يعودا. ولأن قلب مدينة حديثة وعريقة على المستوى العالمي ليس ما نراه اليوم متجسّداً في بضعة شوارع حديثة. عندما نذكر اسطنبول ودمشق وحلب وطهران والقاهرة وبازارات وأسواق ووسط هذه المدن القديمة، نتذكّر أنّ بيروت كانت يوماً مثلها ولكنّها لم تعد. وعندما نذكر بروكسيل وزوريخ وكان وبرشلونا ودبي، فبيروت ليست مثل هذه المدن أيضاً.

لقد أصبح القليل الذي نُفّذ في وسط بيروت واجهة استعراض، «فترينة» نجاح، ومحجّة لزوّار لبنان من مسؤولين عرب وأجانب ورؤساء وسياسيين وديبلوماسيين وأصحاب شركات عالمية. والحقيقة أنّه خلال سنوات من الجهد وإنفاق بلغ مليارات الدولارات، لم يؤهّل أكثر من عدد صغير من الشوارع يطّل عليها في معظم الأحيان مطاعم ومخازن بوتيك. إلا أنّ الكتب الملوّنة وبورق مقوّى ومصقول تستعرض الشوارع المُنجزة من زوايا مختلفة فيبدو الأمر وكأن حوالي مائة شارع قد تمّ ترميمها وتأهيلها. لقد رُبط الوسط التجّاري بشبكة طرقات واوتوسترادات وجسور وأنفاق بكلفة 3.4 مليار دولار، وبلغ مجموع ما أنفق على كافة المناطق اللبنانية خارج بيروت مليار دولار.

كيف يمكن لوسط مدينة كهذا في بيئة اجتماعية كهذه أن يمثّل لقاء الشرق والغرب ثقافياً وحضارياً وكيف يمكن لبيروت أن تكون رمزاً لتراث الغرب ووجهاً لعطاءات الشرق، خاصة الشرق العربي؟ الواقع الاجتماعي الذي مقته خليل حاوي أثبت له بهتان أن يعيش المرء شعراً وثقافة أمام العقليات الجامدة الطائفية التي ما زالت تعشّش في أذهان الجيل الجديد.

ليس بعيداً عن وسط المدينة هذا، بلغ العنف مستوى متقدماً في لبنان عام 2007، عنف شبابي تجلى في إحدى ذرواته صداماً بين الطلاب في غرب العاصمة وفي شرقها أيضاً. عنف حصل في جامعة بيروت العربية يوم 25 كانون الثاني، وأسفر عن سقوط 4 قتلى و20 جريحاً. لم يكن هذا التصادم في صفوف الطلاب الجامعيين حدثاً منعزلاً، فقد تكرّر بدرجات أقل في جامعات رئيسية أخرى،: في جامعة القديس يوسف ذات الأغلبية المسيحية شرقاً، وفي الجامعة الأميركية المختلطة نسبياً ولكن بأغلبية مسلمة، في رأس بيروت. ولكن حدث الجامعة العربية كان أسوأها حيث أدّى إلى سقوط قتلى وجرحى، وصفه المراقبون بأنّه صدام صريح بين السنة والشيعة واعتبره البعض مؤشر «بوسطة عين رمانة جديدة» لحرب أهلية في لبنان (انفجرت ثم سكتت في أيار 2008). وفي حين كان صدام الجامعة الأميركية وجامعة القديس يوسف بدون عنف جسدي إلا أنّه كان صاخباً حيث احتشد الطلاب بكثافة إما على رصيفين متواجهين أو في جهات داخل الحرم ومارسوا العنف الكلامي وارتدوا «تي شيرتات» ملوّنة سياسياً.

هكذا اتحد الجيل الجديد، ليس على الثقافة، بل في سلوكه الاجتماعي السلبي. وليس المقصود بالسلوك الاجتماعي الطعام واللغة وتربية الأطفال، إلخ، فهذه من البديهيات التي تجمعهم ولم تؤثّر بها الأزمات. بل اتحدّوا في السيكولوجيا: في الموقف من الجنس والعنف والتديّن. فالتحرّر الجنسي في أوساط الشباب اللبناني في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، بصرف النظر عن انتمائه السياسي أو المذهبي، بات يضاهي أكثر الشعوب الأوروبية ليبرالية، وإن اختلف في الأسلوب والعلنية أو عدمها. أما في العنف والتديّن، فهو يناقض أوروبا الغربية نسبياً،

حيث الشباب الأوروبي قليل التديّن وغالباً لا ينحاز إلى العنف. أما الشباب اللبناني فله صفات مشتركة هي الالتقاء في حلقة محكمة من العنف والجنس والتديّن. المقاربة الفرويدية مفيدة هنا لفهم مغزى أن يكون لبنان بلد انتشار التشدد الديني، وبلداً خاض حرباً لمدة 16 سنة جزئياً بسبب الدين، حيث يعلن الناس أنّهم مع العفّة والتزمّت في الجنس والاختلاط، ولكنهم في الواقع يجدون ملاذاً في ممارسة الجنس والعنف في غياب حريّة حقيقية تضع حداً للإحباط السياسي المتواصل. وهكذا كلـّما اشتدت الأزمات في لبنان، كلما سعى الشباب من الجنسين إلى شحذ مواهبهم الجنسية لمواجهة التهديد حول مستقبلهم وكيانهم واستمرارهم. وقد يعتبر البعض انصراف الشباب إلى هموم الجنس واكسسواراته («عدّة الشغل» من لباس وتجميل ومال وعضلات) اهتماماً سطحياً بالشكل ولكنه أساس في نفسية المضطهد والمحاصر والمكبوت في المجتمعات. وحتى في صفوف الشباب المتزمّت دينياً يحتل موضوع نوع السيارة وبنطلون الجينز الضيّق ونظارات الشمس، واللياقة الجسدية موقعاً متقدماً.

- 4 -

هل بدأ فعلا وضع ثلاثي السياسة والدين والجنس – المحرمات الثلاثة في الثقافة اللبنانية والعربية المعاصرة – تحت مجهر البحث العلمي؟

في مجتمعات كثر فيها الدين (والطوائف أيضاً) وقلّت الممارسات الديموقراطية الصحيحة وغلب الكبت الجنسي على علاقات الأفراد، هل يمكن القول إنّ الانسان اللبناني والعربي في طريق التحرر؟ هل تُعالج البرامج والمسلسلات التلفزيونية هذه المواضيع؟ هل نقرأ المقالات والدراسات في المطبوعات الواسعة الانتشار؟ هل ثمة برامج اجتماعية حكومية وغيرها تعنى بهذه المسائل؟

صدر في العام 2006 كتاب **الجنس في العالم العربي**[2] باللغة الانكليزية فكان هذا حدثاً في ذاته، لأنّ لا شيء يثير ردود الفعل والاهتمام في هذا العالم العربي مثل ثلاثي السياسة والدين والجنس، حيث تبقى المناقشة العامة العلنية للجنس وتفرعاته من المحرمات. ومع صدور كتاب آخر في الحقبة نفسها هو **الحب الممنوع: المثلية والسحاقية في العالم العربي** بقلم برايان ويتاكر، يكون منحى نشر هذا النوع من الكتب الأكاديمية قد بدأ يأخذ طريقه عند العرب.

أهمية كتاب **الجنس في العالم العربي** أنّه طرح حقلاً لا يلقى الاهتمام الأكاديمي الكافي في العالم العربي أو في جامعات الغرب. يضم الكتاب مجموعة دراسات متخصصة جمعها وحققها سمير خلف، بروفسور في الجامعة الأميركية في بيروت، وجون غانيون، بروفسور في جامعة ولاية نيويورك – ستوني بروك. ويُعتبر خلف رائداً في دراسات علم الاجتماع في لبنان، كما

يُعتبر غانيون رائداً في بحوث شؤون الجنس، وخاصة في الدول النامية التي خضعت لمراحل كولونيالية. أما فصول الكتاب فعددها 11 وتشكّل قسما من مجموع الأبحاث التي قدّمها مؤلفوها في مؤتمر عقد في بيروت في كانون الأول 2003 بعنوان «الجنس في الشرق الأوسط».

يقدّم خلف وجهة نظر تقضي بضرورة فسح المجال أمام هذا النوع من البحوث في العالم العربي، خاصة أنّ القليل من المادة البحثية قد صدر حتى اليوم رغم المقالات في الصحف اليومية ومساعي لجان حقوق الإنسان وجمعيات حقوق المرأة والعاملين في شؤون الصحة العامة والطب، وبرامج التوعية التي يقوم بها المجتمع المدني وبعض المتنورين من العاملين في القطاع العام في العالم العربي من وزراء ومسؤولين. يقول خلف: «يبقى موضوع الجنس Taboo ولغزاً لا يوضع على بساط البحث في البيئة الثقافية العربية». في فصله الافتتاحي بعنوان «العيش مع code الجنس المكتوم»، يشير خلف إلى تراجع قضية الانفتاح الذهني على موضوع الجنس في العالم العربي، وأنّ النقاش العام في هذا الموضوع الحساس أصبح مبهماً ويثير القلق.

أمّا «غانيون» فعنون فصله: «دول، ثقافات، مستعمرات وعولمة: البحث العلمي حول الجنس». ويقول إنّ البحث في الجنس قد انطلق أساساً في الولايات المتحدة. ولكن حتى في أميركا فإنّ أي سياسة حكومية حول هذا الموضوع، حتى لو كان هدفها معالجة مرض الإيدز (السيدا أو فقدان المناعة)، تصبح حقل ألغام سياسياً ودينياً. ويعرض غانيون مراحل تطور البحث الجنسي منذ الستينات من القرن العشرين وحتى نهاية القرن.

الدراسات التي يضمها الكتاب هي ميدانية، تعالج أوجه الحياة الجنسية في بلدان عربية مختلفة، ضمن سياق أحداث تاريخية ومشكلات اجتماعية محددة في المجتمعات العربية. وعلى سبيل المثال يعالج أحد الفصول مسألة «الجندر» والجنس في بيروت في العام 1860 عشية انتهاء الحرب الأهلية في الجبل ودخول القوات الفرنسية إلى لبنان، وكيف أن المهاجرين اللبنانيين الأوائل إلى أميركا حافظوا على عذرية جنسية في أميركا ورغبوا في الزواج من «بنت البلاد»، أي امرأة من وطنهم الأم الذي يبعد آلاف الكيلومترات، مهما كلّف الأمر من مشقات السفر وانتظار وأوراق رسمية، لا أن يتزوّجوا من أميركية.

الحياة الجنسية للمرأة العربية بحثها أربعة مساهمين في الكتاب. فدرس أحدهم ظاهرة استعمال المرأة لعفافها كرأسمال اجتماعي في الطبقة الوسطى السورية التي درستها كريستا سلمندر في فصل عنونته «رأسمال العفاف: التراتبية والتميز في دمشق». أما مسائل جسد المرأة والفانتازيا والعنف في الروايات اللبنانية التي ظهرت في حقبة ما بعد الحرب، ومسائل «الإيروتيك» (الإباحية) في الشعر العربي المعاصر والنتاج الأدبي العربي الحديث (كما في

بعض قصائد الشاعر السوري نزار قباني، وإن سبقه شعراء عرب كبار بقرون)، فقد عالجها الأكاديميان أسعد خيرالله وماهر جرار. ويدرس «راي جريديني» مسائل جنسية تتعلق بمساكنة المرأة غير العربية (الأجنبية) مع عربي. ويتحدّث جريديني عن خادمات البيوت في لبنان (كالسري لانكيات والفيليبينيات والأفريقيات) اللواتي يقوم مستخدموهن باستعبادهن كسلع للجنس، ويقوم الشبان من أبناء العائلات الميسورة بالاعتداء الجنسي على الخادمات الأجنبيات، لأنه اعتداء مأمون العواقب. أما إذا انكشف الأمر أو أصبحت الخادمة حاملاً فهي وحدها تلقى العقاب والطرد لأنها غررت «بابن عيلة»، ونقرأ مراراً عن انتحار خادمات أجنبيات في لبنان ما يعكس واقعاً عنصرياً مريراً يعشنه.

يقدّم الكتاب نظرة ثاقبة إلى الانفصام الثقافي الذي يصيب المراهقين العرب في حياتهم العادية في مجتمع تقليدي وتعرضهم إلى الثقافة الاستهلاكية الغربيّة المشبعة بالحرية الجنسية. وتبحث «آنجيل فوستر» ظاهرة اعتناء المرأة التونسية بجسدها ومظهرها الخارجي وعلاقة ذلك بحياتها الجنسية من خلال بحث ميداني عن فتاة تدعى «إلهام». حيث تقوم إلهام بجهد كبير لتتماشى مع المقاييس المطلوبة في التنحيف والملابس الأوروبية والماكياج وتسريحة الشعر والسلوك. وترى فوستر أن الفتاة التونسية تتعرض لنوعين من الضغوط الاجتماعية: ضغط زميلاتها وبنات سنها في المجتمع التونسي، كمسألة التنحيف والجسد الممشوق ومقاييس الجمال الصارمة التي تتبعها المرأة الاوروبية، وضغط ذويها والمجتمع التقليدي الذي يتطلّب زيادة الوزن واكتناز الجسد والصدر العامر تمهيداً للزواج، حيث يرى المجتمع التقليدي أن التنحيف يظهر الفتاة بأنها ربما طفلة أو صغيرة السن، فلا يقبل عليها طالبو الزواج. وهذا ينطبق أيضا على المجتمع المصري حيث تزداد شعبية الممثلة السينمائية عندما يكتنز جسدها.

ولا تهرب طالبات الجامعة الأميركية في بيروت من هذين الضغطين المتعارضين، رغم البيئة الليبرالية المتسامحة التي يتمتع بها طلاب هذه الجامعة. ففي فصل عنوانه «كسر الصمت: آراء طلاب الجامعة الأميركية في بيروت حول الجنس» تعالج روزان خلف آراء طالباتها في الحب والعلاقة الجنسية في حياتهن من خلال نصوص كتبنها أثناء مادة الأدب الإنكليزي الذي تدرّسه خلف.

يكتسب الكتاب قوته من خلال جهد الباحثين النوعي لإطلاق الصوت حول القلق المجتمعي والثقافي في قضايا الجنس في البلدان العربية، حيث يستمر الكبت الاجتماعي والسياسي. وحتى مسألة المثليّة (العلاقة الجنسية بين شخصين من جنس واحد) والتي تتعرّض دائما للإغفال أو التظاهر العام بأنها غير موجودة، فهي تلقى بحثاً دقيقاً في فصل بقلم سفيان ميرابت من جامعة كولومبيا، وجارد مكورميك من الجامعة الأميركية في بيروت.

وفي هذا الفصل معلومات عن تغيّر الحياة الذكورية في لبنان، وربما تراجعها، مع نمو حريات المرأة وتشجّع المثليين الذكور على الظهور العلني، رغم بدايات هذا الظهور، والتبدلات التي ظهرت في مجتمع الشباب في بيروت ما بعد الحرب الأهلية.

ولكن هذا الفصل لا يشرح مثلاً لماذا لم تكتسح المرأة اللبنانية ميدان العمل السياسي بعد، إذا كانت نسبة التحرر إلى تحسن، ولماذا لا يزيد عدد النساء في مجلس النواب عن أصابع اليد الواحدة في حين بلغ الثلث في مجالس نواب بعض الدول العربية. وقس على ذلك شبه غياب للمرأة عن مجلس الوزراء اللبناني، وعن القيادات السياسية في البلاد، وفي الحالين يقتصر الأمر على الرجال في مراكز السلطة.

يبقى الكتاب في دائرة البحث المحترم إذ إنّه لا يستجدي الغرائز باتباع أسلوب فضائحي في طرح المواضيع أو في عرض الحياة الجنسية لدى العرب في مضاجعهم الخاصة في شكل مثير. فهو كتاب لا يمكن استعماله كجزء من حملة معادية للعرب بل يحترم الجمهور العربي الذي يكتب عنه ويتوجّه باللغة الإنكليزية إلى القارئ الأجنبي، ولذلك يمكن استعماله كنص أكاديمي في الجامعات في الدول العربية.

ولكن من سلبيات الكتاب أنه لا يشذّب الأسلوب الأكاديمي الجاف لبعض الفصول بما فيه الكفاية. فقد كان شأناً حسناً أن يتعب أصحاب الدراسات في عرض عضلاتهم في المنهاج البحثي بما يصلح لمؤتمر علمي يجبر المحاضرين على الدفاع عن محاضراتهم. ولكن ذلك يصبح أقل قبولاً لدى الجمهور الأوسع من القرّاء وخاصة من غير الاختصاصيين، الذين يسعون إلى التعرّف إلى الموضوع ويثقون بأنّ الباحثين احترموا أساليب البحث من دون التوسع في ذلك. ورغم هذه الناقصة فإن الفصول التي يضمّها الكتاب جديرة بالقراءة ولا تُشعر القارئ بالملل، خاصة أنّ كتّاب الدراسات تطرّقوا إلى شؤون تاريخية وأدبيّة وثقافية مهمّة تؤطّر موضوع الجنس. والناقصة الثانية في الكتاب أن العدد الأكبر من الفصول كان عن لبنان، وقلة منها كان عن دول عربية أخرى. وكان أحرى أن يكون عنوان الكتاب: «الجنس في لبنان» أو ما شابه ذلك.

وإذ يسأل القارئ: وما هي الحياة الجنسية لدى العرب إذاً؟

يأتيه الجواب بأنّ الجنس لا يعني الناحية الجسديّة الساعية إلى الفعل، ولا تعني الذكورة («الرجولة») ولا الأنوثة. فالحياة الجنسية تمتد في النسيج الاجتماعي النفسي اليومي والدائم لدى البشر، وتدخل في شؤون عادة ما نراها غير متعلّقة ببعضها البعض، ويكون دافعها الأساسي السعي إلى الجنس عبر الزواج أو العلاقات الحميمة، وغيرها من النشاطات التي قد تكون بريئة وسامية، كأن يختار رجل في موقع قرار، من دون أن يدري أحياناً، امرأة جميلة

سحرته، لمنحها فرصة عمل على حساب امرأة أخرى أقلّ جمالاً ولكنها تحمل مؤهلات علمية أفضل من المرأة الأولى.

وهكذا يحدد سمير خلف في فصله التمهيدي أن أساس الجنس هو عملية جدل دائم داخل بنية القوى المجتمعية التي تضم أفراداً في أوضاع اجتماعية واقتصادية وثقافية مختلفة، ينخرطون في «مفاوضة» دائمة ويومية وتنافسية حول العلاقات الجنسية. وما يجعل هذا التفاوض (التنافس؟) مهماً وخاصة في البيئة العربية أنّ الكل يتظاهر بأنّ الجنس ليس أساس هذه الحرب غير المعلنة. ومثال ذلك أنّ هذا المجتمع يطلب من الفتاة العربية ان تكون مثيرة جنسياً (كمطربات الفيديو كليب) من دون أن تكون نشطة جنسيا! يمكنهن أن يظهرن بمظهر «قطة الجنس الملتهبة» - وفق تعبير سمير خلف - ولكنهن ممنوعات عن لعب هذا الدور. فالمرأة العربية مثيرة في الفيديو كليب وتظهر قدراً من التعري، ولكنها وطنية وتمارس الشعائر الدينية... إلخ، وستصبح أمّاً وزوجة وفق التقاليد. وهناك أدوار مشابهة ولكن معاكسة يقوم بها الشاب العربي.

وهكذا يعيش الطرفان، المرأة والرجل، في نوع من النفاق الباطن، ليس بين صغار السن من فتيات وشبان فحسب بل بين الأجيال، أي الأبناء والآباء، وبين أفراد الجيل الواحد. وفي خضمّ الآراء المتنافسة والمتضاربة، يحتار المرء فيمَن يمنح «ملكة» الجنس: هل هو الفرد، الذي يتسامح أم يعترض، أم المجتمع المحافظ على الأصول والتقاليد فيفرضها على الجميع؟ أم الدولة التي تلعب دوراً سلبياً في معظم الأحيان؟ وما الذي يحدد الهوية الجنسية، وإلى أي حد يمتلك الفرد حياته الجنسية عندما يدفعه من حوله إلى الزواج أو المساكنة أو إلى العفاف الدائم... الخ؟

ولا يتطرّق الكتاب إلى تجارة الدعارة المزدهرة في عدد من الدول العربية أو يمارسها بعض العرب في دول أجنبية آسيوية وأوروبية. والتي تصبح موضوع تندّر في التلفزيون اللبناني عن غاية بعض السياح الخليجيين من القدوم إلى لبنان. وأخبار هذه المغامرات العابرة للحدود تصل إلى صفحات المجلات والجرائد الأجنبية التي تصف الرجال العرب بأنّهم شرهون جنسياً، مقموعون في بلدهم، ينفقون أموالاً طائلة على أمور اللذة في لبنان وفي تايلند وباريس ولندن وميامي. ولا يذهب خلف وزملاؤه أبعد من ذلك في أمور أكثر أهمية حول علاقة العنف والجنس والنظام البطريركي السياسي في الدول العربية.

ثمّة ادّعاء مصطنع بأنّ الثقافة بخير في بيروت وأنّ بالإمكان الكتابة في شتى الأمور وممارسة النقد على كافة الأصعدة، ولكن الحقيقة المرّة كما يتضّح من مضمون هذا الكتاب عن الجنس، أنّ الكتّاب يمارسون رقابة ذاتية، يعرفون ما هي المحرّمات وإلى أي حدّ يمكنهم

أن يمارسوا حريّة التعبير دون إزعاج سلطات الأمر الواقع. لقد صدرت في بيروت عام 2008 مجلّة عثرتُ عليها في مكتبة أنطوان في كيس بلاستيكي حتى لا يتصفّحها أي كان، بمعنى أنّها للبالغين فقط، وهي باسم **جسد**. لفتتني طباعتها الأنيقة وغلافها الجميل، ما أثار فضولي حول ما يمكن أن تقول ما لم تقله بعد مجلات عن الجنس ذات مضمون علمي وصحي واجتماعي، ظهرت في بيروت في السبعينات. اشتريت مجلّة **جسد** وأخذت أتصّفحها وعرّفت المجلّة عن نفسها هكذا:

> **جسد** مجلة ثقافية فصلية، أولى من نوعها في العالم العربي، متخصصة في آداب الجسد وعلومه وفنونه... تنطلق **جسد** من أن هناك معبداً وحيداً حقيقياً على هذه الأرض، هو جسد الإنسان، على ما كتب يوماً الشاعر الألماني نوفاليس... في تصميم مثقّف ورصين وعارف وعنيد على كسر أغلال التابو - مثلما يشاء أن يعلن اللوغو الخاص بالمجَلة - توقاً إلى أعلى سماءٍ للحرية تستحقها يد كاتب وعالم وفنان في هذه الحياة.

وقلتُ في نفسي لعلّ هذه المجلة الجديدة تريد أن تتحدى المحظورات العربية، وعلى هذا تستحق الكثير من الثناء والتشجيع. وأخذت أطالع مواضيع هذا العدد بين يديّ، أحدها «الجسد بين الاستقلال الذاتي وسطوة الإعلان»، ورأي أنّ الدين هو السلطان الأكبر على أجساد العرب: السوط الديني يضرب في الأجساد الحيّة. وبعد قراءتي معظم المقالات وتصفّحي لكامل العدد وجدتها مجلّة جميلة ولكن بعد 193 صفحة كان واضحاً أنّ المضمون بقي في الإطار العام للكتابة الأدبية، ولم أجد أي مقال يعكس ما تصف به الافتتاحية المجلّة بـ «هذا المشروع الثقافي، الفكري، الأدبي، الفني، العلمي، السوسيولوجي» (وأنّ «في كل جسد مسلوب يفكر، وفي كل ممنوع ومقموع وعالق في سجن التابوهات والكليشيهات والأحكام المسبقة، متأملاً يفكر، باحثاً، منقّباً، مختبراً، متحدّياً»). ولم أجد في العدد محاولات لفهم جدّي لعلاقة الإنسان العربي بجسده، وماذا يستطيع أو لا يستطيع العربي أن يفعله بجسده، وهو نفس السؤال الذي طرحتُه في الصفحات السابقة عن كتاب سمير خلف.

نعم، وجدتُ تنوّعاً كبيراً في مواضيع هذا العدد من مجلّة جسد، ولكنّه تنوّع بدا لي واهياً لا يربطه سوى اسم المجلّة. فثمّة ثلاثة مواضيع أشار إليها الغلاف، أحدها: «أنا مثْليّ إذاً أنا موجود». بعد مطالعتي هذا الموضوع لم أجد أنّه يطلق صرخة ألم المِثْليين في لبنان والعالمَ العربي، ولا كان صوتاً يعبّر عن المِثْليين المنتمين إلى حركة اجتماعية موجودة فعلاً تدافع عن حقوقهم وتكشف الظلم والتمييز الذي يُمارسه ضدهم المجتمع والدولة في لبنان والعالم العربي. وعلى هذا، فالمقال لم يختلف عن كتابات كثيرة تظهر في العالم العربي منذ عشرين عاماً حتى اليوم.

صحيح أنّها مقالات تخترق «التابو» ولكنّها لا تنتقد التقاليد البالية ولا تطالب بتغيير القوانين.
أمّا الموضوع الثاني على الغلاف فهو «الفيتيشية مفتاح للشهوة» ويتعلّق بالهوس بالقدمين كرمز جنسي، وفيه مقال لابراهيم فرغلي يستوحي فقرة من كتاب للشاعرة جمانة حدّاد رئيسة تحرير المجلّة، تتكلّم فيها عن أصابع قدمين مزيّنة بطلاء أحمر. ومقال فرغلي هذا ليس نصّاً علمياً عن حالة الفيتيشية، بل محاولة أدبية ضمن مسافة تفسد المحاولة لأننا لا نعرف إذا كان ثمّة «فيتيشية» لدى فرغلي أم لا. وثمّة عمل مُترجم للياباني جنيشيرو تانيسكا، ونصوص صغيرة في مربعات تشير إلى أعمال بلغات أجنبية. وثمّة مقابلة مع كاتبة فرنسية (كاترين مييه) عن كتاب لها مع مختارات عن الفرنسية من هذا الكتاب. اعتقدتُ أنّه يُفترض بمجلّة باللغة العربية وموجّهة إلى القارىء العربي واللبناني أن تُبرز أعمالاً عن الجسد لكتّاب عرب، قديماً وحديثاً، وهي أعمال كثيرة وغزيرة، ومن ثمّ إبرازها لتكون بداية كسر «التابو» عن موضوع الجسد في الثقافة العربية.

وثمّة مساهمات لمحمّد سويد وهوفيك حبشيان عن الجنس في السينما، يستعرضان فيها معلومات مفيدة عن أفلامهما المفضّلة العربية (سويد) والعالمية (حبشيان) بما فيها تلك التي تحتوي «البورنو». ولكن هذه المساهمات، وإن تحدّثت عن الفانتازيا الشخصية للكاتبين، فهي لا تساهم في هدف المجّلة، أي نزع التابو عن الجسد. وربما كان المقصود نزع هذا «التابو» عن جسد الكتّاب أنفسهم. ولكن هل المطلوب الكتابة عن النشوة و«الأورغازم» لدى الكتّاب؟ وإذا كان هذا صحيحاً فما هي جدّته أمام كتابات لا تعد ولا تُحصى عن هذه المواضيع من كتابات نوال السعداوي ومجلات الستينات والسبعينات؟

إذا كانت الافتتاحية تَعِدُ فعلاً بالثورة والعصيان، فإنّ ذلك يتطلّب تحضيراً مختلفاً ومضموناً مختلفاً لمعركة طاحنة ومكلفة ضد البطريركية العربية ونظام القمع الجسدي والفكري والنفسي والاجتماعي والاقتصادي، في حلقة متكاملة تتماهى مع صُور المثقّف. فقضايا الجسد ليست سوى حلقة في سلسلة متداخلة تخضع كلّها لقمع مفرد أحد. من قمع السلطة إلى قمع رجال الدين وقمع السوق الاستهلاكي والإعلاني للجسد بالمعنى الاقتصادي والاستعبادي، وصولاً إلى التقاليد الاجتماعية البالية والموروث القديم. وكل هذا ضمن هرميّة محصّنة تحميها عشرات المؤسسات القمعية التي تسيطر على معظم أوجه الحياة. أقول هذا لأنّ المجلة وعدت بتثوير نظرتنا إلى الجسد بعقل منفتح. وهذا يجب أن يعني أن تتكلّم مثلاً عن الدعارة ودورها في المجتمع اللبناني والعربي، عن المرأة وعن التاجر وعن المستهلك، ولماذا هي ليست موضوعاً مطروحاً، كما أشرنا إلى كتاب خلف أعلاه.

وماذا عن اغتصاب الخادمات الأجنبيات في المنازل وحقوقهن وانتحارهن؟ وماذا عن

الإجهاض الذي هو «تابو» أيضاً في المجتمع العربي فتلجأ المرأة إلى الحصول عليه في عمليات سريّة في شقق معتمة غير صحيّة بدلاً من المعالجة العلنيّة والقانونية في المستشفى؟ وماذا عن جرائم الشرف التي ما زالت تحصل ويغضّ القانون عنها النظر؟ وماذا عن التربية الجنسية في المدارس؟ وماذا عن المساكنة بين الرجل والمرأة خارج القفص الزوجي وهي تحصل كثيراً في لبنان منذ عقود؟ وماذا عن قضية الزواج المدني العابر للطوائف الذي ما زال ممنوعاً؟ ألا يعني أنّ الرجل والمرأة يمارسان الجنس ويستعملان الجسد كما يشاءان بدون موافقة أو إذن من السلطات الروحية؟ وأنّ المجتمع ينظر إلى أطفال الزواج المدني بأنّهم «أولاد حرام»؟
هذه هي بعض مواضيع في أساس ثورة الجسد التي لا يُعالجها العدد الأول من مجلّة **جسد**.
ولقد عوّض عن النقص انفتاح رئيسة التحرير التي تعد في الافتتاحية:
«ليست الأبواب المذكورة أعلاه جامدة ونهائية. بل سوف تُضاف إليها في أعداد مقبلة أبواب أخرى عن الصحة، والعلوم، والدين، والرياضة، والبسيكولوجيا، والتراث، وعن كلّ ما يمكن أن تراه «جسد» مناسباً ومغنياً وداعماً لمشروعها».
وهذا ما أنعش الأمل في أن تلاقي المجلّة توقعات القارىء الجاد في ليل بيروت. صدر من مجلّة **جسد** ثلاثة أعداد مع حلول شهر حزيران 2009، ولم يتسنَّ لي الاطلاع عليها ولكني سُررت بموقع الإنترنت الخاص بالمجلّة والذي كان كريماً في عرض مقالات وفهرس الأعداد وهي مقالات تضمنت الكثير مما يستحق المتابعة. وسوف أسعى للحصول على آخر عدد في زيارتي القادمة إلى بيروت.

- 5 -

إنّه ليس يوم عيد في بيروت، وما أكثر أيام العطل والأعياد في هذا البلد الصغير. إنّه يوم ذكرى، وما أكثر أيام الذكرى: ذكرى الزعيم الفلاني الذي قضى اغتيالاً، وذكرى المجزرة الفلانية، وذكرى المعركة أو الحرب، وذكرى زعماء دول أخرى: ميلاد جمال عبدالناصر، وفاة الإمام الخميني، ذكرى الراحلين صدام حسين وحافظ الأسد.. ذكرى بشير الجميّل، ذكرى كمال جنبلاط، ذكرى أنطون سعادة، ذكرى رينيه معوّض، ذكرى شهداء الجبل، ذكرى طوني فرنجية، ذكرى رفيق الحريري، ذكرى رشيد كرامي، ذكرى الشيخ حسن خالد، ذكرى صبحي الصالح، ذكرى سليم اللوزي، ذكرى عاصي الرحباني، ذكرى وفاة جمال عبدالناصر، ذكرى 13 نيسان.
ذكرى اليوم هي 13 نيسان.
يوم بدأت حربٌ طويلة في لبنان، قتلت 150 ألف شخص وهجّرت المليون ودفعت إلى

الهجرة ما يناهز الـ500 ألف شخص، وأعاقت أو جرحت 180 ألف شخص. وكلما أطلّت هذه الذكرى، عادوا جميعاً إلى الروتين الممجوج في الجرائد والإذاعات: «تنذكر وما تنعاد». ولكن فعل التذكّر هذا لا يرافقه فعل ندامة ومحاسبة للذات لكي يصبح وعد عدم تكرار الحرب جديّاً وقابلاً للصرف.

يسأل كثيرون: «كيف يمكن لبلد جبران خليل جبران والرحابنة ومدينة الأربعين جامعة ومنارة العرب وعاصمتهم الثقافية ومطلّهم على الحضارات الغربية ونموذجهم في التنوّع الديني... أن يغرق في حرب مدمّرة استغرقت 16 عاماً وأن يمضي الستة عشرة عاماً التي تلتها في أزمات عنفية وسياسية حتى يصبح مع عام 2008 وكأن حرباً أهلية جديدة خلف الباب؟». أو ببساطة: «كيف كانت مجازر صبرا وشاتيلا ممكنة؟». ثم كيف لبلد زرع حديقة لجبران في وسط المدينة أن يستعمل هذه الحديقة ساحة للقتال المتجدّد؟

الجواب المختصر عن هذه التساؤلات هو أنّ على اللبنانيين أن يعترفوا بتاريخهم القريب وبمسؤوليتهم تجاهه ما يؤدي الى صحوة وطنية. وهذه هي الثقافة بعينها التي يجب أن تتضمّن الماضي لكي تعتني بالحاضر وتفتح فسحة الأمل إلى المستقبل.

ثمّة اليوم خطاب سائد في لبنان يمرّ عبر كتب ومذكرات وتصريحات وبرامج «توك شو»، وما أكثرها، ويعمل على خلق روايات متعدّدة لتاريخ لبنان منذ النصف الثاني من القرن العشرين حتى اليوم. ولعل الفحوى الأهم لهذا الخطاب والذي يمنع محاسبة الذات هي مقولة «حروب الآخرين»، مع ما يوحي ذلك من براءة اللبناني وأنّ «الآخر» (أي غير اللبناني) هو أساس الشر والعدوان[3]. وهكذا يمضي أمراء الحرب ومجرموها في حياتهم ويستعيدون زعاماتهم الماضية فيما لسان حالهم يقول: «لم ولن أندم عمّا فعلت وإذا تجدّدت نفس الظروف فأنا فاعل ما فعلت سابقاً».

يبقى أن رواية الحرب الأهلية حتى اليوم وعلى لسان كثيرين ليست صادقة ولم تكن سوى تقديم أجوبة مراوغة وغير شريفة من أنّ الآخر أصل بلاء لبنان. وكان هذا الآخر يتغيّر باستمرار حسب مصالح أمراء الحرب وتجّارها. جانب من اللبنانيين رأى في «الفلسطيني»، الآخر «البعبع» في السابق. ثم دارت عقارب الساعة منذ بضع سنوات وأصبح «الآخر» البعبع هو «السوري» (ودائماً بصيغة المفرد ما يمنح «الآخر» بعداً شخصانياً شيطانياً) الذي تجدر مهاجمته كل يوم. أما في الجانب الآخر، فطبعاً يبقى «الإسرائيلي» هو البعبع الدائم الذي نتهمّه بكل ما أصاب البلاد من مصائب اجتماعية وسياسية واقتصادية.

هذا الاستنساب في اختيار «الآخر» المسؤول عن حروب لبنان ليس خطأ فئة لبنانية معيّنة دون غيرها. إذ لا قدرة لأي طرف على مواجهة الأسئلة الكبرى عن المواطنية والطائفية

وحقوق الإنسان والديموقراطية الصحيحة في البلد الصغير. ألم يسع المسؤولون إلى التركيز الشديد على جذب المساعدات المالية لإعادة إعمار وسط بيروت عام 1977 دون الإفصاح عن أسباب الحرب واستعجال الحلول الدستورية والنفسية؟

بين عامي 1990 و2003 كان هناك القليل جداً من التفكير بترميم النفوس وملاحقة مسائل الانفصام الوطني اللبناني وأسباب الحرب وإيجاد حلول دائمة للأزمة الداخلية والقيام بتشريعات مدنية. كل ما في الأمر أنّ الحكومات المتعاقبة ركزّت على إعادة الإعمار الاقتصادي. وكان أن تعلّم اللبنانيون بعد 1990 درساً خاطئاً عن الحرب التي عبرت وكأن الميليشيات ليست منهم وفيهم. لقد استنكروا تماماً أحداث العنف في السبعينات والثمانينات وما جلبته من بؤس لم يسبق له مثيل على لبنان. فكانت خلاصة الإنجاز في عقد التسعينات وحتى 2003 استعادة بناء الحجر دون إعادة تأهيل وتطوير روح البشر (أي السعي إلى معجزه اقتصادية بدون تحوّل ديموقراطي صحيح يتّعظ من دروس الحرب). وفات الجميع أنّ البلدان قد تحقق التقدم الاقتصادي ولكن المجتمعات الديمقراطيه لا تأتي الى حيز الوجود بين عشية وضحاها.

وثمّة حقائق تثبت غياب رغبة التغيير: حقيقة أنّ الكثير من الزعماء اللبنانيين الذين يتحمّلون مسؤولية الحرب وأهوالها استطاعوا بسهولة العثور على مواقع السلطة والنفوذ في حكومات ما بعد الحرب وبرلماناتها وإدارتها العامة. وحقيقة أنّ الهيكل الأساسي للدولة الطائفية التسلطيّة من عهد الرئيس بشارة الخوري وحتى اليوم بقيت في مكانها متستّرة بمؤسسات ليس فيها من الديمقراطيه سوى القشور.

يمكن القول إنّه لو أجريت دراسات نفسية عن الشعب اللبناني لأمكن الباحثين التوصّل إلى نتيجة مهمّة مفادها أنّ الناس في لبنان إنمّا تعاني من مرض عصاب جماعي يقمع ما هو معروف عن الماضي من أفعال اللبنانيين الشنيعة خلال 32 عاماً ويبرّىء ذمتهم. ما ينضح بالتالي عن عدم الرغبة في التصالح مع هذا الماضي. أما تبرير مقولة «حروب الآخرين» فله ابتكارات كثيرة مغايرة للحقيقة وتنفي المسؤولية الذاتية. ومن هذه الابتكارات أنّ اللبنانيين جميعاً هم ضحايا الحرب – حرب الآخرين – على أرض لبنان (إسرائيل وسورية والفلسطينيين والعرب والإيرانيين والأميركان، إلخ). وأنّ قصف المناطق المدنية المزدحمة بالسكان في بيروت وباقي المناطق عانى منه جميع اللبنانيين بصرف النظر أنّ ضارب المدفعية في الطرف الآخر هو لبناني أيضاً. وأنّ الحروب مع إسرائيل التي وقعت على أرض لبنان لا دخل للبنانيين بها بل هي دليل على مؤامرة على لبنان قادها الفلسطينيون والشيوعية الدولية في البداية (1968-1982) ثم يواصلها «حزب الله» وإيران لاحقاً. وأن الشعب اللبناني صاحب قضية تساوي وجوده

ولكن يهدده جيرانه: سورية وإسرائيل والفلسطينيون ومَن وراءهم.

مهما حملت هذه الابتكارات من احتمال التصديق، فهي لا تدفع لبنان إلى مصالحة جواره (سورية وإسرائيل) طالما أنّ هذا الجوار هو مصدر متاعب لا تنتهي. بل كل ما تريد أن تقوله هذه الابتكارات أنّ أمراء الحرب الداخليين وسماسرتها وزعماءها لا يتحمّلون مسؤولية جرائم الحرب. وبالتالي تمّ إعفاء اللبنانيين من المسؤولية الجماعية عمّا حلّ في بلادهم من أهوال.

لا شك أنّ لبنان مرّ بظروف نفسية وثقافية أفضل في الستينات وأوائل السبعينات حيث ظهر جيل رفض استراتيجية قمع الذاكرة التي انتهجها آباؤه بأن كل شيء على ما يرام («أتركوا اللبنانيين وشأنهم وهم «يقتلون» بعضهم البعض من القبل والعناق» كما قال سعيد عقل) وأراد أجوبة حول الماضي وهوية البلاد. فنشأت قوى اليسار اللبناني وتنوّعت الأحزاب والحركات. ولكن العجز عن مواجهة الماضي ظل قائماً، وفشل الشعب في القدرة على العيش الواقعي وكانت المبالغة بفضائل الميثاق وصيغة «التعايش» وفرادة الديموقراطية اللبنانية خبزاً يومياً. ثم كانت الحرب الطويلة (1975-1990) ولما انتهت بدأت المناحات الكتابية والكلامية محاولة إنكار الماضي الطائفي العنصري الحربي ومجازر وجرائم تلك الفترة. كما سعى من أرّخ لتلك الفترة في كتب أو مذكرات أو مقالات أو دراسات إلى التقليل من أهمية الجانب الداخلي للصراع والانسحاب من خطايا الماضي ثم اجترار وطنية لبنانية مسخ لا علاقة لها بأحداث لبنان في النصف الأخير من القرن العشرين ولا تعرف كيف تتجه مستقبلاً.

هذا التبرؤ والنكران هو أكثر من إعادة تفسير للتاريخ؛ بل هو تحريف Revisionism وغدر بإعادة كتابته. وهذا من شأنه أن يغشّ الضحايا الذين قُتلوا في تلك الحرب وناهز عددهم 150 ألفاً. هكذا يعمل اللبنانيون كل عام في حرمان قتلاهم من الشيء الوحيد الذي يمكن أن يمنحه لهم بلدهم، وهو استذكارهم بصدق ومصداقية. فلا يوجد مناقشة جدية في لبنان حول الحرب (على الأقل التدوين والمحاسبة كما فعلت جنوب أفريقيا) في حين تستعاد كل عام ذكرى 13 نيسان بشكل عاطفي سطحي وبمسيرات وتصريحات تؤكد بلغة خشبية رغبة الناس في التعايش وأنّ 13 نيسان أصبح رمزاً لنهاية حالة منبوذة في تاريخ لبنان يريد الشعب أن ينساها.

ومن ثمّ يعود الجميع إلى حظيرة السياسة «الطبيعية» التي سادت في السابق.

- 6 -

ثُمّ إنّ نسيان الماضي ونكرانه ليسا كل الحكاية. بل يريد البعض أن يلبّس الصراع المحلي في لبنان رداءً ثقافياً والتمظهر بوجه حضاري (على أساس همجية أو ظلامية الآخر طبعاً).

فكانت حملة وحملة مضادة استمرّت لعدّة سنوات، استعملت أثناءها يافطات وإعلانات تلفزيونية وتصريحات ومهرجانات وغيرها من وسائل البروباغندا. ورغم مرور خمسة أعوام على الصراع لم يتقدم أحد بمحتوى أو مضمون ثقافي مقنع يشبع فضول المراقب لشرح واف حول ماهية هذه الثقافة من منطلقات أكاديمية علمية (أي في أبواب الفلسفة والسيكولوجيا والسوسيولوجيا والتاريخ والدين). ولعل عدم مساهمة أهل العلم وأساتذة الجامعات في هذا الجدال دلالة على غياب المنطلقات الجدية وعلى عدم جدوى السجال، وكذلك على عدم رغبة أهل العلم في أن يكونوا وقوداً في الصراع السياسي.

ليس اعتبارُ الجانب الذي روّج لثقافة الحياة لم يحاول بلورة مفهوم هذه الثقافة. فإضافة إلى حملة «أحب الحياة» الإعلانية التي بدأت مباشرة بعد حرب تموز صيف 2006، شهدت بيروت مؤتمر «ثقافة الحياة» في تموز 2007 ومؤتمر «ربيع لبنان» في مركز «البيال» في 14 آذار 2008. ولكن الكم الهائل من الكلام والمؤتمرات والشعارات لم يتطرّق إلى جوهر الموضوع ولم يُجب عن سؤال أساسي: هل ما حصل في لبنان في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين كان فعلاً صراعاً بين ثقافتين؟ لأنّه إذا كان ذلك صحيحاً، فهذه فعلاً كارثة تستحق الكثير من التأمل. إذ إنّ أحد معانيها أنّ لبنان ليس شعباً واحداً، حيث يختلف بنوه على قواعد مشتركة للمواطنية.

بداية لم نرَ في لبنان - أو في أي بلد آخر - ثقافتين، واحدة للحياة أو للسلام وأخرى للموت أو للعنف. ولم نر دراسة أكاديمية وعينية مباشرة - لا اليوم ولا في الماضي - عن تنوّع ثقافي أو «تعددية ثقافية» في لبنان، كما يحلو للبعض ومنذ 1975 أن يقول، على سبيل التماهي الإيديولوجي مع الميليشيات وليس من المنطلق الحصري لمعنى كلمة ثقافة. إذ على بساط البحث الموضوعي الذي يستند إلى العلوم الاجتماعية ثمّة في لبنان ثقافة واحدة لدى الجميع هي ثقافة الطائفية التي درجت عليها البلاد منذ أواسط القرن التاسع عشر، والتي فصّلتها أقلام أكاديمية كثيرة. ويبقى الفرق بين أطراف الصراع في لبنان اليوم هو في موقعها على سلّم درجات الثقافة الطائفية. إذ لا يمكن لعاقل أن يطلق نعت «ثقافة» على كل طائفة. أمّا الاختلاف في نمط العيش وأساليب الاستهلاك والترفيه إنّما هو «تنوّع من منوعّات البحر المتوسط»، بالإذن من ميشال شيحا في وصفه للإثنولوجية اللبنانية.

وقد يجد المثقف اللبناني نفسه مشدوداً أكثر إلى طرف دون الآخر لأنه أكثر اقتراباً من ملامح الحداثة (انفتاح على الغرب وتعلّق بلبنان تقليدي يجمع «عائلاته الروحية»، وقبول مسائل الاستهلاك الحديث، الخ)، مقارنة بحزب الله مثلاً وهو تنظيم بعقيدة جهادية ويحمل السلاح ويتخذ ضاحية بيروت الجنوبية عاصمة مغلقة ولا يكترث بشؤون الحياة العصرية ولا

بفيروز ورموز لبنان الأخرى، الخ.

ولكن الأمر ينتهي إلى هنا لدى المثقف، في مفاضلة آنية بين فئات أقل طائفية وأخرى أكثر حدّة ووضوحاً في طائفيتها، على سلّم الثقافة الطائفية (مثلا، 5 على 10 طائفية أفضل من 7 على 10). فيختار الأقل تعصّباً وانطواء. ولكن بعد فترة تأمل لا يجد المثقف في خطابي معسكري الصراع ما يجعله يحزم أمره وينتمي إلى أحدهما. بل يجد نفسه واقفاً «على الضفاف». والمصيبة أنّ طرفي الصراع لا ينتميان إلى الحداثة العلمانية التي بشّر بها مثقفو القرن التاسع عشر وبيروت الخمسينات والستينات والسبعينات، وأنّ المثقف في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، بات مع هذا الطرف أم ذاك، يحاول أن يضيف ما يقدر عليه من وعي وعلمنة ومنطق.

ومع ذلك، فإنّ الموقف المبدئي للمثقف الذي لا يجب أن يعرف الهوادة حسب تحديدات إدوارد سعيد في الفصل الثاني، يجب أن يكون لا مع هذا ولا مع ذاك، من مبدأ أنّ المثقف الحقيقي لا يقبل أقل من السعي إلى دولة الرعاية المدنية المجرّدة من الانتماء الطائفي والمناطقي والعائلي (فماذا يعني الموت في سبيل أمير الحرب أو الزعيم («بالروح بالدم نفديك يا... إملأ النقاط بالاسم المناسب)؟ وماذا تعني عبارة «يا أشرف الناس» لغير جمهور حزب الله؟ أو عبارة «يا أبناء بيروت» لغير جمهور تيار المستقبل؟ وماذا تعني الأسماء البرّاقة للتنظيمات والأحزاب والتيارات والشعارات (التيار الوطني، الحزب التقدمي، تيار المستقبل، الوطنيون الأحرار، التيار الديموقراطي، الخ.) على أرض الممارسة؟

باتت الثقافة الطائفية في لبنان في أوضح صورها منذ ولادتها قبل 150 عاماً حيث تتجسّد اليوم أكثر من أي زمن سابق في نطاقات طائفية جغرافية. أي أنّ العراك الديمغرافي بين الطوائف الكبرى هو الطاغي على الصراع المحلي في لبنان. أما «الحَوْرَبَة» حول ثقافتين فهو فولكلور لذر التراب في العيون. وخارج النطاق السياسي نرى كل اللبنانيين متعلقين بـ«الحياة» بمواصفاتها السطحية، كاقتناء منازل جميلة وسيارات حديثة وملابس وآلات ترفيه إلكترونية، والسفر. أو بمواصفاتها الاستراتيجية وهي الصراع على السلطة المادية لدى جميع الأطراف.

إنّ كافة ما تراكم في السنوات السابقة من كلام عن «ثقافتين» لم يكن أكثر من تلوينات للمواجهة السياسية في البلاد. فكل اللبنانيين يسعون إلى هذه الحياة وليس صحيحاً أنّ المنضوي في عقيدة «حزب الله» لا يحب أفضل السيارات وبناء الفيلات.

لقد مرّت الطوائف اللبنانية في مرحلة صراع البقاء فيما بينها أو تجاه عدو خارجي، وكان قتال شرس حتى الموت. ومسألة أنّ الطوائف تتكتل في معسكرين، يجمع كل منهما قادة عدّة طوائف لا يجعلها وطنية، ذلك أنّ المنحى الطائفي هو محركها الأساس.

وقد يكون لب الموضوع اللبناني هو خلاف بين التوجه نحو ثقافة الحداثة كما يقول

الفيلسوف الألماني يورغن هابرماس، وما وراء الحداثة. بمعنى العودة إلى الوراء (ذلك أنّ حركة المجتمع ليست دائماً نحو التقدم بل تكون في أوقات كثيرة نحو الانكفاء والعودة إلى التزمّت الديني). وفي الحال، لا يختلف طرفا الصراع في لبنان في كونهما حركتان رجعيتان. إذ لا يبدو أنّ أيّا من الطرفين يسعى إلى مشروع تنويري لعلمنة الدولة وتشريع الزواج المدني وقيام دولة المؤسسات البعيدة عن المحاصصة وهيمنة المؤسسة الدينية، إلخ.

وعلى سبيل المثال جاء في وثيقة مؤتمر «ربيع لبنان» 2008 أنّ هذا المعكسر السياسي يرى «الطوائف في لبنان جماعات يجب أن تحظى كلها بضمانات متساوية». وهذا مناقض لجوهر الديموقراطية التنويرية الحقيقي الذي إنما يريد أن يكون المواطنون أفراداً.

خلاصة القول إنّ الجدل حول ثقافتين لا أساس علمياً له وهو ينطلق – في طرفيه – من الثقافة الطائفية. وإذا كانت الثقافة ذات مضمون اجتماعي نفسي فلسفي ديني أدبي وتاريخي، فلا يمكن اختصارها بمناوشات سياسية وتفاهات الإنشاء الأدبي. والنقد الصحيح لـ«حزب الله» هو أنّ نضاله ينضح عن مجتمع ذاهب عميقاً في التمذهب، يحوّل الضاحية الجنوبية إلى غيتو شيعي يمارس الانعزال عن الاجتماع اللبناني.

ولكن خطاب الطرف المناهض لـ«حزب الله» لا يريد أن يمشي في هذا النقد لأنّه يطاله كما يصيب الطرف الآخر. فالجهتان تنضحان بقيادات إقطاعية وسياسية ومؤسسات دينية. والفئتان تملكان مؤسسات طائفية خاصة بها من مدارس ومعاهد ونقابات ومعابد وحصص في الدولة ووسائل إعلام وتلفزيون، الخ.

ولذلك تدور جميع القوى في لبنان حول الموضوع الأساسي لأزمة لبنان وهو ثقافة الطائفية وتختبئ وراء كلام سطحي عن ثقافتين. وكل هذا لا يعفي أساتذة جامعيين ومفكرين متخصصين أن يدلوا بدلوهم في هذا النقاش. ليس من موقع طوباوي (كالكلام الشعري عما يوحّد اللبنانيين) بل من موقع يذهب أبعد من الخطاب السياسي المرتجل وأكثر من تبادل تهم وشتائم لا تحتمل النقد.

***

سنخصّص الفصل التالي لتجربة الشاعر اللبناني خليل حاوي، الذي تُعبّرُ مأساته عن الطريق المسدود الذي وصل إليه الأدب الملتزم وريث عصر النهضة العربية الحديثة. وسيعالج الفصل الثامن ظروف خروج المثقفين والشعراء السوريين والفلسطينيين والعرب. أمّا تجربة أدونيس فستكون موضوع الفصلين التاسع والعاشر.

هوامش الفصل السادس

(1) **الحياة**، 10 حزيران 2007.

(2) Samir Khalaf and John Gagnon, *Sexuality in the Arab World*, , London, Al-Saqi Books, November 2006.

(3) أفادت هذه العبارة لبنان أثناء الغزو الاسرائيلي عام 1982/ إذ صاغها غسان تويني ويومها كان سفيراً للبنان في الأمم المتحدة، لوصف لبنان كضحية إقليمية دولية فيما هو مغلوب على أمره. وقد أصدر مجلس الأمن القرار 425 لصالح لبنان.

الفصل السابع

خليل حاوي وانتحارُ المثقّف

- 1 -

إذا كان من لحظة تاريخية تعلن انتهاء العروبة العلمانية الديمقراطية وبداية الأصوليات الدينية في العالم العربي، فهي تلك التي انتحر فيها الشاعر اللبناني خليل حاوي عام 1982، عشيّة الغزو الإسرائيلي الكبير للبنان، ليصبح كبش محرقة النخبة المثقفة التي غادرت الميدان. وكان انتحاره بالنسبة إلى بيروت نقطة فاصلة لها ما قبل وما بعد.

في السنوات العشر السابقة لموته، عاش حاوي حياة فيها الوحشة والغضب والخصام مع النخبة الثقافية في بيروت. منذ أوائل السبعينات كان يتألّم على المصير الذي ذاقه لبنان، وعلى انحدار بيروت المدينة التي عشق إلى هاوية الحرب وأتون الأهوال. لم يصدّق أنّ عمله في عالم الأدب والثقافة لمدّة أربعين سنة سينتهي في حياة كئيبة في شوارع بيروت وخاصة بعد 1975. لم يصدّق أنّ كل هؤلاء العرب الذين اتخذوا من بيروت عاصمة لهم ولأحلامهم وتسليتهم وسياحتهم ومصارفهم وكتابهم وصحافتهم، وحتى متنفّس رئة لمفكريهم وشعرائهم، أنّهم كلهم قد خذلوا بيروت وتركوها لقمة سائغة لآلة الحرب الإسرائيلية في اجتياح 1978 وغزو 1982. أصيب حاوي خلال العقد الممتد من 1972 إلى 1982 بعشرات الإحباطات ليس أوّلها تصاعد المواجهات بين المقاومة الفلسطينية والجيش اللبناني في أنحاء لبنان واشتعال الحرب فيها بعد. صدَمَه صلحُ الرئيس المصري أنور السادات مع إسرائيل وخطاب هذا الأخير أمام الكنيست عام 1977، وانحدار الفكر العلماني العربي وصعود الدولة الثيوقراطية في إيران وتحوّل العراق نحو المزيد من النهج البعثي الدكتاتوري البعيد عن العروبة الديمقراطية العلمانية، وتحوّل شوارع بيروت في النصف الثاني من العام 1975 إلى أوكار للحثالة والعصابات و«زعران» الميليشيات.

وُلد خليل حاوي عام 1919، قبل عام من إعلان دولة لبنان الكبير بانتداب فرنسي، في قرية الشوير الصغيرة في قضاء المتن. فكانت بيئة حاوي وعائلته من زمن ولّى هو عهد المتصرفية ولبنان الصغير والضيعة اللبنانية المسيحية الجبلية. كان مبدعاً ومجدّداً في الشعر العربي الحديث، آمن بالقومية السورية في مدرسة أنطون سعادة أولاً، ثم بعد معاشرته لعراقيين وعرب آخرين في الجامعة الأميركية في بيروت وفي جامعة كامبردج في بريطانيا، أصبح قومياً عربياً، تشدّه الاهتمامات الفكرية والثقافية للجيل العربي المثقف في الخمسينات والستينات من القرن العشرين: الوحدة العربية، الإصلاح السياسي والاجتماعي، الديمقراطية والعدالة وحقوق الإنسان، العلاقة مع الغرب، العلمانية ودور الدين، الصدام بين التقاليد والتراث من جهة والحداثة والتكنولوجيا من جهة أخرى، وسائر أدوات التغيير الثقافي في المجتمع اللبناني والعربي. في الخمسينات، عندما كان نزار قباني يكتب **قالت لي السمراء** كان حاوي يناضل من أجل قضايا فكرية كبرى. كان حاوي متفائلاً، عكست تفاؤله قصيدة «الجسر» في ديوان **نهر الرماد**، التي أصبحت مرآة ذلك الجيل البريء الذي ترعرع في زمن التحرر والاستقلال من الاستعمار. جمع حاوي الشعر الكلاسيكي القديم إلى لغة شعرية جديدة عكست موهبة متأججة.

وكفاني أَنَّ لي أطفالَ أترابي / ولي في حُبِّهم خمرٌ وزادْ
من حصادِ الحَقلِ عندي ما كفاني / وكفاني أَنَّ لي عيدَ الحصادْ،
أَنَّ لي عيدًا وعيدْ / كُلَّما ضَوَّأَ في القَريةِ مصباحٌ جديدْ،
غَيرَ أَنِّي ما حملتُ الحب للموتى / طيوبًا، ذهبًا، خمرًا، كنوزْ
طفلُهُم يُولدُ خفَّاشًا عجوزْ
أينَ مَنْ يُفني ويُحيي ويُعيدْ / يتولَّى خَلْقَه طفلاً جديدْ
غَسْلَهُ بالزيتِ والكبريت / مِن نَتنِ الصديدْ
أينَ مَن يُفني ويُحيي ويُعيد
يَتولّى خَلْقَ فرخ النسرِ / مِن نَسلِ العَبيدْ (...)

لم تكن قصيدة «الجسر» تندب واقعاً، كما درجت قصائد شعراء آخرين بل انطلقت من هذا الواقع ومن عادة البكائيات لتعبر الجسر من كهوف الشرق إلى الشرق الجديد.

رحلة خليل حاوي من القومية السورية وهو في سن الخامسة عشرة، إلى القومية العربية في أواخر الخمسينات، ثم عودته إلى حظيرة لبنانية صغيرة في زمن انحطاط بيروت الحرب في

السبعينات، أغلقت عليه آفاق الأمل في المستقبل. رحلة طويلة أوصلته إلى الظلام. سنواته الأخيرة أصبحت رمزاً للمثقفين العرب وعذابات الحداثة العربية، وكانت جحيماً لأنّه بالضبط قرأ كل هذه الكتب وآمن بكل هذه القضايا وكتب كل هذا الشعر والنقد الأدبي وخاض كل هذه النقاشات. فكانت الحداثة المرجوة التي وُلدت في أوائل الخمسينات وعداً كاذباً بالنسبة له. في هذا تقول سميرة خوري، زميلة حاوي، «إنّ العصر العربي بعد 1975 لم يعد عصراً للشعر، فلا عجب أن يقتل الشاعر نفسه. بقي حاوي نقيّاً في هذه الحقبة من السياط والاغتيالات والكلمة المأجورة».

كان حاوي في الثانية والستين من عمره عندما وضع حدّاً لحياته عام 1982. فكان موته كبش محرقة لتعثرات العرب وخيباتهم، وكان الحكم القضائي الذي أصدره باسم شعراء العرب على الوضع العربي العام وزمن الخيبة الذي بدأ ولّما ينتهي بعد. مارسيل خليفة، بحسّه الموسيقي، وجّه تحية إلى خليل حاوي بعد أسابيع من انتحاره بتلحين قصيدة «الجسر» التي ظهرت بعد الاجتياح في ألبوم يحمل اسم القصيدة. فكانت الأغنية ردّاً ثقافياً بليغاً على العدوان الإسرائيلي، وأصبحت نشيد الحزب التقدمي الاشتراكي الذي يقوده وليد جنبلاط واستهلّت بها إذاعة موسكو باللغة العربية برامجها اليومية.

أوحى حاوي لمن يعرفه وكأنّه غاضب وفي قلق دائم. وبعد موته بأربع سنوت صدرت سيرته في بيروت بقلم شقيقه الأصغر الناقد إيليا حاوي[1]، وإيليا كتب أيضاً رواية نبهان التي تعكس حياة خليل حاوي. نبهان هو خليل نفسه، الإنسان التراجيدي الذي يأكله سعيه نحو مثل عليا، فيتعذّب ويعيش حياة التقشّف وهو مناهض للسلطة والإقطاع والعائلة والتقاليد الاجتماعية.

مات والد خليل، معلّم العمار، فاضطر خليل أن يدخل معترك الحياة ليساعد أمّه وأخواته ويعمل في مهنة أبيه. ثم درس على نفسه وقرأ الكتب والتحق بالمدرسة وهو في السادسة والعشرين من عمره، ثم قُبل في الجامعة الأميركية ومن هناك مشى من نجاح أكاديمي إلى آخر في دراسة الفلسفة، ثم الأدب. قرأ حاوي فرويد واسبينوزا وهيغل ونيتشه، باحثاً عن أجوبة ميتافيزيقية للحالات الاجتماعية من حوله. فكان بذلك يشبه مثقفي بيروت في تلك الفترة، الذي تحمّسوا للنصوص الأوروبية. ولم يدركوا أنّ الجامعة الأميركية في بيروت والبيئة المثقفة في المدينة كانت واحة في بلاد تحكمها التقاليد والطائفية والفساد، وأنّ جهدهم لم يكن كافياً لتغيير المجتمع من حولهم، عدا عن أنّ الدول العربية الأخرى كانت أسوأ حالاً بكثير على صعيد قمع الحريات وغياب المؤسسات الديمقراطية.

أسف حاوي لأنّه لم يعرف اللغة الألمانية ليقرأ نيتشه بلغته. وكان مؤلّف نيتشه **هكذا**

تكلّم زرادشت منتشراً ومرغوباً في أوساط مثقفي المشرق العربي، أكانوا من مدرسة أنطون سعادة القومية السورية أو ميشال عفلق القومية العربية أو ساروا في ركاب العروبة حماسة مع عبدالناصر. أولئك وجدوا في كتاب نيتشه روح الثورة ضد رجال الدين والإيمان بإرادة الفرد وإمكانية صناعة مستقبل أفضل. تأثير نيتشه واضح في شعر حاوي وعبارته، وخاصة مقولة الحاضر الفاسد والمرفوض والمستقبل المشرق المليء بالاحتمالات.

- 2 -

في العام 1954 التقى حاوي ديزي الأمير، الفتاة العراقية التي شاركته عشقه للأدب والشعر وأصبحت أديبة صدر لها عدد كبير من الأعمال. وكانت ديزي تنتمي إلى الطائفة البروتستانتية (الأنغليكانية) وتقيم في بيروت (بعد زواج والدها الأرمل من امرأة لبنانية). (يشير محمود شريح في كتابه عن حاوي إلى أنّ هذا الأخير كتم علاقة غرامية مع صديقته عفاف بيضون في الخمسينات التي وضعت دراسة نقدية رائدة عن شعره)[2]. وبعدما أنهى حاوي أطروحته عن الوحي والعقل في الفلسفة الإسلامية، سعى إلى مواصلة تحصيله العلمي، واستطاع عبر منحة دراسية أن يلتحق بجامعة كامبردج في إنكلترا عام 1956، بمساعدة أساتذته في الجامعة الأميركية، وخاصة البروفسور أنيس فريحة الذي كان يرأس كلية الآداب العربية في الجامعة. ورغم ضيق إمكانيات حاوي المادية ونشأته الفقيرة، إلا أنّ تجربة أنيس فريحة ونجاحه كانا إلهاماً لحاوي الذي بدأ تحصيله العلمي متأخراً (راجع دور فريحة في الهوية الثقافية اللبنانية في الفصل الرابع).

كان حاوي في السابعة والثلاثين من عمره عندما وصل إلى كامبردج، ولكنّه كان طالباً نجيباً، درس تحت إشراف المستشرق المعروف أرثر جون آربري، وحاز بعد ثلاث سنوات شهادة الدكتوراه التي فتحت له مجال العمل الأكاديمي في الجامعة الأميركية في بيروت. ويبدو من رسائله العديدة إلى ديزي الأمير أنّه لم يطق فراق بيروت، وهو شعور سيبقى معه مهما سنحت فرص العمل خارج لبنان. لكنّه أعجب بإنكلترا وبيئتها الثقافية ومسارح لندن والمكتبات الأكاديمية الجامعية وتحسّر لماذا لا يصل لبنان إلى مستوى بريطانيا في المعرفة والثقافة، كما جاء في كتاب لجميل جبر عن حاوي والذي عرض فيه علاقته الشخصية بحاوي منذ الثلاثينات وحتى مطلع الثمانينات[3]. لقد ذهبت ديزي أيضاً إلى كامبردج لمتابعة دراستها وكانت إلى جانب حاوي ثم عادا معاً إلى بيروت. ولكن هذه العلاقة الغرامية مع ديزي لم تتطوّر، بل اتخذت شكلاً حلزونياً في صعود وهبوط، وصل إلى الخطوبة ولم يصبح زواجاً فحاوي لم يتزوّج ويؤسس عائلة قط، بل عاش أعزبَ مع والدته حتى يومه الأخير. تذرّع

حاوي عن عدم زواجه من ديزي بنداء الشعر، ولكن لم يعثر الباحثون حتى اليوم على سبب وجيه ومقنع لعدم زواجه بعدما أنتهت هذه العلاقة عام 1962، في رسالة وجّهها إلى ديزي. ويرى إيليا حاوي في قصّة **نبهان**، أنّ خليل حاوي لم يكن من طينة من يتزوّج ويصبح أباً ورب عائلة وأولاد، كأي رجل آخر. بل هو عدو لهذا المجتمع الذي يريد أن يقلبه رأساً على عقب: «الذي يتزوّج يتمّ تدجينه، وأنا أريد أن أبقى هارباً».

على أي حال، فقد أهدى حاوي أطروحته عن جبران خليل جبران التي صدرت في كتاب إلى ديزي الأمير «إلى ديزي: اليد التي أمسكت بيدي في ليالي الشكّ والقلق»[4]. في هذه الأطروحة رأى حاوي في حياة جبران ظروفاً مشابهة لظروفه، لجهة ولادته في قرية جبلية وحياة الفقر وسيطرة رجال الدين، وفي تمرّد جبران على التقاليد. ولحظ حاوي أنّ ظروف لبنان الصعبة التي تكلّم عنها جبران قبل عقود ما زالت كما هي لم تتغيّر في أواخر الخمسينات من القرن العشرين. وحتى اليوم يبدو أنّ ما انتقده جبران من آفات لم يَزُلْ بعد. كان حاوي يعلم عن السحر الذي يمثّله جبران للمخيلة اللبنانية، فجبران نجح في الغرب وكتب باللغة الإنكليزية وأصبح ممثلاً للروحانية الشرقية بلوحاته وشعره وأدبه وخاصة بكتاب **النبي**. ولاحظ أنّ سيرة جبران ملتبسة بين واقعية ما كتبه ميخائيل نعيمة والأسطورة التي حاكتها حوله الكاتبة الأميركية بربارا يونغ (**جبران، هذا الرجل من لبنان**). وكانت النتيجة أنّ حاوي وضع أطروحة عن جبران تحترم حاجة اللبنانيين إلى الفخر الوطني بأبرز أدبائهم، وحاجة المغتربين الذين رآهم الأميركيون بأنّهم باعة كشّة فحسب، إلى رمز ثقافي ينطق باسمهم عن البلاد التي جاؤوا منها وعن ثقافتها.

ولكنّ حاوي لن يصوغ أسطورة عن جبران كما في كتاب يونغ. حاوي الذي قرأ جبران قبل دخوله المدرسة وافتتن به أيما افتتان، لم يكن من شيمه الآن وقد أصبح دكتوراً في جامعة كامبردج توفّرت له كافة الأدوات الأكاديمية أن يخدش الصرح الكبير الذي صنعه وطنه لجبران. فكان حاوي رائداً في التركيز على جبران، ليس كما رآه الأميركيون أو كما قدّم جبران نفسه لمَن عرفه شخصياً من الأميركيين، بل على دور جبران في نهضة الأدب العربي وتطوير لغة شاعرية جديدة ألهمت مئات الكتّاب والشعراء العرب. بنظر حاوي، لم يكن جبران ينتمي إلى الأدب الغربي، بل هو غَرَفَ من معين الروحانية الشرقية وحياة لبنان الجبلية، فكانت نكهته جديدة ومستحدثة. وأنصف حاوي جبران بوضعه في سياق تيّار النهضة الثقافية العربية منذ أواخر القرن التاسع عشر ودور جبل لبنان المركزي في هذه النهضة. هذا الجبل المسيحي استطاع باشتغاله على اللغة العربية أن يضع عزلته الجغرافية في ظل الدولة العثمانية جانباً. الأكيد أنّ الشرخ بين الجبل المسيحي والحواضر الإسلامية في لبنان وسورية كان موجوداً،

ولكن دور المثقفين كان بالضبط أن يعملوا على فصل الدين عن السياسة والدفع لمجتمع مدني لاطائفي بحيث يزول هذا الفصل بين الجبل والمحيط. ورفض حاوي النظرة التي كانت سائدة بأنّ المسلمين بطبيعتهم عروبيون، معتبراً أنّه هو خليل حاوي الأرثوذكسي «المسيحي اللبناني العربي الأصيل»، وأنّ لا أفضلية للمسلمين عليه، ساخراً من إدعاءات بعض المثقفين المسلمين بأنّ إسلامهم أعطاهم صك ملكية في الحقيقة والثقافة.

في سنوات كامبردج أيضاً، إلتقى حاوي بطلاب ثائرين من الدول العربية، وخاصة من العراق ومصر وفلسطين، ولكن أيضاً من أفريقيا وآسيا وأميركا اللاتينية. فرأى القواسم المشتركة لهموم الشعوب، ما انعكس فيما بعد في شعره همّاً كونياً إنسانياً شاملاً. ولم يغب عن بال حاوي أنّ كامبردج حيث يدرس هي في بريطانيا التي كانت في حال حرب مع العرب وأنّها قادت، مع إسرائيل وفرنسا، اعتداءً على مصر عام 1956.

عاد حاوي إلى بيروت شخصاً آخر بأبحاثه ودراسته وشهادة الدكتوراه، واستقبلته الجامعة الأميركية ومثقفو بيروت بحفاوة وإعجاب تزامن مع صدور أول ديوان شعري له هو **نهر الرماد**. وأصبح أستاذاً متفرّغاً في الجامعة، يحمل فكراً مميّزاً عبر أطروحته الجبرانية كمؤرّخ لخطوط حركة النهضة الأدبية العربية التي اعتبرها متواصلة منذ القرن التاسع عشر. في هذا تفوّق حاوي على مؤلفات سبقته ككتاب جورج أنطونيوس، **يقظة العرب** (1938)، إن في تفاؤله بالمنحى التصاعدي لنهضة العرب الثقافية، أو في تركيزه على مواضيع الأدب واللغة أو في اقتناعه بضرورة الدعوة إلى العقل «لإصلاح أمر الدين متى اشتدّت وطأة النقل على العقول وغلبت حيويتها»[5] على طريقة المعتزلة في التاريخ العربي. وبات حاوي محط اهتمام الأساتذة والطلاب ليس في حرم الجامعة الأميركية فحسب بل وسط كل سكان رأس بيروت حيث تقع الجامعة، والنخبة الفكرية في العاصمة. في ظل ثروته الفكرية هذه، كانت طموحات حاوي المادية متواضعة، اقتصرت على استئجار شقة في شارع جاندارك القريب. وهو بهذا لا يختلف عن الآلاف من خريجي الجامعة الأميركية في بيروت الذين أصرّوا على العيش في جوارها بعد تخرّجهم، يشدّهم حنين الحياة الطلابية وأجواء الجامعة الرومنطيقية آنذاك. ملأ حاوي شقّته بالكتب ولم يحتج إلى حديقة، إذ إنّ حرم الجامعة الذي يبعد مسافة دقائق كان عبارة عن سلسلة من الحدائق الغنّاء بالورود والأشجار الباسقة.

في تلك الفترة، كانت بيروت الخمسينات عابقة بالثورة وبالصراعات الفكرية والأدبية، كما أشرنا في الفصل الثالث. وانقسم المثقفون بين معسكر مجلة **شعر** ذات الاتجاه الليبرالي الغربي ومجلة **الآداب** ذات الاتجاه القومي العربي. ظهرت **الآداب** عام 1953، فكان حاوي ينشر فيها شعراً ونقداً، ثم عندما انطلقت مجلة **شعر** عام 1957، كان يربط حاوي مع أسرتها

انتماء أعضائها للفكر القومي السوري. فنشر في مجلة **شعر** قصيدة «السجين» في عددها الثاني ربيع 1957 (من ديوان **نهر الرماد**) ونشط في أجواء مجلة **شعر** وفي ندوات صالون صاحب المجلة الشاعر يوسف الخال حول مفهوم القصيدة الحديثة والنثرية إلخ.، والتي من الغرابة أنّها استغرقت حيّزاً واسعاً من اهتمامات شعراء تلك الحقبة (ولا يزال الموضوع يُثار إلى اليوم). وعبر **شعر** أقام حاوي علاقة وثيقة بالشاعر العراقي بدر شاكر السيّاب الذي كان يرفد المجلّة بقصائده (توفي السياب عام 1965 بعد معاناة طويلة مع المرض). ثم انقطع حاوي عن هذه المجلة وجماعتها وتحوّلت القطيعة إلى عداء، وبقي مع مجلة **الآداب**، منسجماً مع خياره القومي العربي، مبتعداً عن القومية السورية، ومعتبراً أن «وحدة الهلال الخصيب يجب أن تكون باسم العروبة لأنّها السمّة الجوهرية التي يتّسم بها تراث هذه المنطقة» في نزعة تقدمية انبعاثية. ويقول حاوي:

> كان الصراع على أشدّه في جبهتين متعارضتين الأولى أقودها أنا والدكتور سهيل ادريس في مجلة **الآداب** والثانية يقودها يوسف الخال وأدونيس في مجلة **شعر**. والغالب على النزعة الثانية تغريب لبنان وفصله عن تراثه العربي، غير أنّ الصراع قرّر تقريراً مبرماً رسوخ النزعة العربية في العالم العربي بوجه عام ورسوخها نسبيّاً في نفوس بعض المثقفين اللبنانيين المسيحيين ونفوس المثقفين المسلمين[6].

وواصل حاوي نشر قصائده في مجلة **الآداب**، حتى بلغ عددها 22 قصيدة ما ساعد في بناء شهرته اللبنانية والعربية، وجمع عدداً منها في ديوان **الناي والريح**. وفي الستينات برز حاوي كشاعر عربي كبير وتوثّقت صلته بشعراء كبار كصلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتي، وشارك في مؤتمرات عدّة طوال الستينات والسبعينات، ونشر مجموعة كبيرة من المقالات في النقد وأجريت معه مقابلات، كما كتب عنه كبار النقاد والمفكرين في المجلات المتخصصة واشترك مع مطاع صفدي وأخيه إيليا حاوي في تحرير **موسوعة الشعر العربي**. أما في الحقل الأكاديمي فقد أفلح أستاذاً في الجامعة الأميركية وكان أقرب الأساتذة إليه أنطون غطاس كرم وكمال اليازجي وقسطنطين زريق وجبرائيل جبور وأنيس فريحة. وفي السبعينات، كانت دلالة أهمية حاوي هي في غزارة الدراسات النقدية التي كتبها غيره وتناولت قصائد حاوي بالبحث والتحليل وأثره في الحداثة الشعرية. ومن بين هؤلاء الذين كتبوا عن حاوي في تلك الفترة زملاؤه في الجامعة أنطون غطاس كرم ونديم نعيمة وإحسان عبّاس، وكذلك محمد مصطفى بدوي وسلمى الخضراء الجيّوسي والمفكّر اللبناني حسين مروّة، ومطاع صفدي وكمال أبو ديب ومحمد جابر الأنصاري وبلند الحيدري، إضافة إلى دراسات مطوّلة ظهرت في كتب وفي أكثر من 30 أطروحة جامعية.

منذ نهاية الستينات، وخاصة بعد هزيمة 1967، بدأ الجانب المتشائم يحتل مساحة من شعر حاوي وفكره، حتى أنّه خجل أنّه الشاعر الذي ألّف قصيدة «الجسر» المتفائلة. واكتشف بعد هزيمة 1967 أنّ الجسر كان جسراً من ورق، من الأفضل أن يُحرق ويُنسى. ولم يعد إلى إلقاء هذه القصيدة بعد ذلك. أما الشعراء والمثقفون الذين نظروا إلى حاوي كبوصلة لحركتهم ولإيمانهم بنهضة العرب، فإنّهم لاحظوا انحدار تفاؤله وصعود الجانب الأسود المتشائم في شخصيته وفقدانه الأمل بمستقبل مشرق. بات يرى أنّه كان يعيش حلماً مستحيلاً. وعندما بدأت أحداث لبنان في بداية السبعينات، أدرك أنّ فجراً جديداً «لشعوب الشرق القابعة في الكهوف» لم يحن وقته بعد. ذهب زمن الشعر والفلسفة والأدب وجاء زمن أمراء الحرب وخطوط التماس والميليشيات والمجازر الطائفية. قرّر أن لا يكون مع هذا أو ذاك في الصراعات اللبنانية: لا مع التحالف اليساري اللبناني مع الفلسطينيين ولا مع اليمين المسيحي المحافظ على النظام الطائفي السابق الذي مقته.

خليل حاوي العربي الأرثوذكسي الذي نشأ في قلب جبل لبنان، في الشوير، لم يرق له الخطاب اليساري اللبناني السائد في السبعينات والذي هزئ بما يمثّله لبنان وثقافته ورسالته والذي لم يرَ في وطن الأرز سوى قاعدة عسكرية لتحرير فلسطين. كان عقد السبعينات يمثّل هيمنة المقاومة الفلسطينية على الساحة اللبنانية، وهو عقد آذن بنهاية الدولة اللبنانية المتفائلة التي سبقت الحرب. لم يكن حاوي، وهو ربيب الجامعة الأميركية، بعيداً عن اليسار العربي وسطوة القضية الفلسطينية في أجواء بيروت الثقافية. ولكنّه ميّز بين عدالة القضية والوجه القذر الذي ارتدته المواجهات العسكرية والعصابات في حرب بيروت. آلمه خسارة لبنان لسيادته على جنوبه والاعتداءات الإسرائيلية المتكرّرة، وكيف تحوّل لبنان إلى ساحة صراع فيما الدول العربية الأخرى التي لطالما وضع الأمل في ثقافتها وعروبتها لم تحرّك إصبعاً. لم يهضم مواقف العرب، وهو الشاعر المرهف الحساسية، وَضَعَ مثله العليا قبل كل شيء في العقدين السابقين، في جعل لبنان مختبراً لشتّى الحروب والمواجهات. وأدرك أن حياة بيروت وسلام لبنان أصبحا على المحك، بعدما ترك العرب هذا البلد الضعيف بتركيبته الديمغرافية الهشّة والوجود المسيحي الهام فيه، عرضة للنهش والتمزّق.

- 3 -

يذكر عبدالوهاب البياتي، صديق حاوي، أنّه حضر إلى بيروت أثناء الحرب في نهاية السبعينات للمشاركة في مؤتمر أدبي والتقى حاوي الذي كان غاضباً على كل أطراف الحرب، بأنّهم مرتزقة خانوا لبنان الذي يعرفه. وقال للبيّاتي: «حلّت علينا المصيبة في كل شيء من

حولنا، في مدننا، في شوارعنا، وفي كل بيت وزاوية». وانتقد حاوي خاصة أولئك الكتّاب والمثقفين الذين وقفوا إلى جانب الميليشيات وأصبحوا أبواقاً لها. في بيروت الحرب، عاش حاوي غربة صعبة. وفي العام 1976، أدرك أنّ المسألة ستطول وأصبح مشدود الأعصاب في مدينة منقسمة على ذاتها، يغضب بسرعة وينفجر، فيجادل عناصر الميليشيات على الحواجز عندما يطلبون منه إبراز بطاقة الهوية، ويردّ بقسوة على استفزازات المسلّحين. حتى أنّه اشتبك كلامياً مع عناصر من الحزب السوري القومي الاجتماعي، الحزب الذي أسّسه ابن بلدته أنطون سعادة، سعادة الذي بقي بطله حتى آخر حياته. في مطلع 1976 كان حاوي يستعمل الهاتف في دكان قريب من منزله في حي جاندارك، حيث للقوميين وجود كبير، فسمعه مسلّحون قوميون يشتم زعماءهم، فجاؤوا إلى منزله يطلبونه أن يصحبهم إلى مكتبهم للتحقيق معه. فانهمر عليهم حاوي بالشتائم ورفض مرافقتهم وحاولت أمّه الاتصال برئيس الحزب إنعام رعد فلم تستطع ثم اتصلت بمسؤول حزبي هو منير خوري الذي خاطب المسلحين فانصرفوا وفضّت المشكلة.

لم يطق حاوي عيشاً في بيروت بعد هذه الحادثة، فغادر لبنان إلى وسكنسن في الولايات المتحدة، هرباً من واقع لبناني وعربي ناقضَ تماماً أحلام الخمسينات والستينات، وأقام عند شقيقه سامي أستاذ الفلسفة هناك. ولكنّ وسكنسن البعيدة كانت سمّاً في الدسم. فهي بأرضها المنبطحة وشتائها الطويل ووحشة طبيعتها ووجوه الناس المغلقة، مقارنة بالوجوه السمراء الباسمة في لبنان، أقنعته أنّ بيروت الحرب اليومية هي مكانه الطبيعي رغم كل شيء ولن يمضي شيبته في بلد بعيد. وانعكست مشاعره هذه في قصيدة عن وسكنسن يتضح أنّه كان يكتبها ويبكي:

ألِفَ اليباس مع الصقيع
عبر الدروب، وفي الوجوه المُغلقة
هلّت عليه مع الربيع
بعض البراعم مورقه
وبكى لرائحة الصغار السمر
واشتعلت دموع
شدّ المخلّع جسمه
ليعود.
لن يطوي مشيبه
في جوف غربته الغريبة

ومقارنة بغربة أميركا، زار حاوي تونس البلد العربي، فهاله كيف تعاملت معه سلطات المطار حيث انتظر نهاراً كاملاً ينتظر التدقيق في أصله وفصله وهو الذي نذر نفسه للعرب وقضاياهم، فجاءت قصيدته «في بلاد الغربتين» توجز تجربته المرّة[7]. عاد حاوي إلى لبنان وقد استتب الأمن نسبياً، ولكن الحرب انفجرت مجدداً بشكل أوسع عام 1978، بأسلحة أكثر دماراً ومواجهات حربية كبرى، واجتياح اسرائيلي للجنوب في آذار، ومعارك بين الجيش السوري وميليشيا القوات اللبنانية في المناطق الشرقية، وانهيار لليسار اللبناني الضعيف بعد اغتيال مؤسّسه كمال جنبلاط في آذار 1977. وهو يسار قال عنه الناقد بلال خبيز (في سياق تعليقه على سمير حميد فرنجية): «حركة اليسار اللبناني هي الحركة التي يمكن اعتبارها اليوم أفضل ما جاد به التاريخ اللبناني بعد حركة الاستقلال»[8]. كمال جنبلاط شاعر الروحانية الشفافة غرق بدمه من «طلقات الغدر» كما أبّنه الشاعر شوقي بزيع[9]:

أظنّها طلقاتُ الغدر حين هوَتْ تكادُ – لو أبصرَت عينيكَ – تعتذرُ

كأنّها أمّة في شخصـك اجتمعت وأنتَ وحدك في صحرائها المطرُ

كان حاوي يغرق في ظلمات نفسه المعذّبة وفي تحوّل الأحلام الجميلة إلى أوهام يصعب تحليلها. رأى الحرب وقد تشعّبت إلى لبنانية – فلسطينية، وعربية – إسرائيلية، ولبنانية – سورية، وإسلامية – مسيحية، فيما وقف هو «على الشوار» مراقباً متألماً. ووقف كثيرون من المثقفين في حيرة من الأحداث، في حيرة كيف أن تتحوّل فلسطين قضية العرب الأولى إلى عامل انهيار لبنان، وكيف أصبحت العروبة مومياءً ولم تحقق أياً من أهدافها السامية بعد.

حتى جامعة بيروت الأميركية لم تعد توفّر لحاوي هذا الحضن المريح، بدت جسداً يحتضر في غياب البيئة الثقافية المنفتحة في بيروت التي كانت تمدّ الجامعة برحيق الحياة. وعلى أي حال فهو ومنذ بداياته الأكاديمية لم ينسجم مع أجواء الجامعة التي أصبح جسمها الطلابي يقتصر بنظره على أبناء الذوات وأصحاب المال والجاه في البلاد، وعلى البورجوازية العربية بشكل عام، وهو الذي خاض ظروفاً حياتية في غاية الصعوبة. روحية القروي ابن الفقراء والتقشف الجبلي بقيت داخل حاوي خلف رداء البروفسور الأكاديمي، كما بقي الحنين إلى قضايا الفقراء والمسحوقين في المجتمع ومعاناة الإنسان اللبناني والفلسطيني والعربي في الحرمان والاحتلال والقمع. فلم يكن حاوي يفصل نفسه عن المجتمع الأوسع من حوله، كغيره ممن يعيشون في جو الجامعة الجميلة وكأنّهم داخل شرنقة محميّة يتطلّعون إلى لعبة تنس في اليوم التالي مع زملائهم فيما القذائف تتساقط حول الجامعة والمسلحون يحتلون شوارع المدينة. وكان حاوي يمارس التعليم جزئياً في الجامعة اللبنانية وبدون مقابل، فكان يشعر هناك بأنّه بين أهل البلد

وبين مريديه أكثر من حياته في الجامعة الأميركية، وأنّ طلاب اللبنانية كانوا هناك بهدف العلم بعكس ما رآه في طلاب الأميركية المُجبرين على الحضور إلى الصف.

ويلتقط محمود شريح جانباً أساسياً من شخصية حاوي، يتراوح بين تواضعه وبساطته وقرويته وحدّته، رغم كل ما حصّله من علم في الجامعة الأميركية وفي انكلترا: «كان (حاوي) دائم الحضور بين طلابه، معهم في مقهى، في مطعم، في مسرح، في كونسرت، في أمسية، في مهرجان غنائي، وفي جلسة يشارك في الغناء والتصفيق، ويصدح «ميجانا» و«عتابا». هذا الآتي من كامبردج منذ دهر، كان لا يزال شويرياً. يمشي مع رفاقه في شوارع رأس بيروت، ويدندن «حِبّي علينا بس حِبّي مثلنا». خفيف نظيف متواضع، لا رسميّات ولا «دكترة». يسلّم، يزور، يهدي ورداً وكتباً.. ومسبحته تلازمه». («كان يُملي علينا فقرة أحكم صياغتها ثم يشرحها لساعة وهو يذرع القاعة ومسبحته في يده»، «مسبحته تلازمه. كان يتندّر بقوله فيها هذه مسبحة الأرثوذكس»)[10]. وكان حاوي يعلّق بصوت مرتفع أثناء حضوره أمسيات مسرحية أو موسيقية في بيروت إذا لم يعجبه الأداء. وكان عندما يكرّم زوّاره في شقّته قرب الجامعة يُسمعهم أسطوانات غناء عتابا وعندما يتمشّى مع فؤاد رفقه في حرم الجامعة كانا ينشدان بصوت جبلي أغنية مطلعها «غبنك يا ربيع العمر ولّيتْ»، يذكر ذلك فؤاد رفقه بعد رحيل حاوي ويبكي، ويتذكّر في مطلع الخمسينات حين كان تلميذ فلسفة وتعرّف على حاوي أستاذاً في الدائرة العربية، وكيف أنّ حاوي كان آنذاك يجالس أمين نخلة في مطعم الأنكل سام فعرّفه عليه[11].

وكانت إدارة الجامعة تنظر إلى حاوي باحترام وتقدير لأنّه من الرعيل السابق والجدّي الذي صمد من مرحلة ما قبل الحرب، فعرضت عليه منصب كرسي الشعر في الجامعة، لم يحتله سابقاً سوى أنيس الخوري المقدسي (حتى 1950) وجبرائيل جبّور (حتى 1970) والذي بقي شاغراً حتى 1980 لغياب الشخص المناسب. ولكن مزاج حاوي كان قد ابتعد كثيراً عن الأكاديمية والنضال، بل كان يستغرق في كآبته. لقد وصل هذا المنصب في وقت متأخّر من حياته واحتاجت الجامعة إلى جهد وتدخّل أصدقاء لكي تقنعه بقبول هذا المنصب الرفيع، فقبله حاوي. وفي بداية 1982 أبلغه إيلي سالم، عميد كليّة الآداب والعلوم في الجامعة الأميركية، عن نيّة الجامعة إقامة حفلة تكريمية له بمناسبة منحه لقب أستاذية الشعر. ولكنّ حاوي لم يتحمّس للفكرة[12]. لقد تركه زملاء الجامعة وذهبوا إلى أوروبا أو أميركا، وتقاعد أو توفي بعضهم (حزن حاوي جداً لوفاة صديق عمره أنطون غطّاس كرم في 12 حزيران 1979 الذي لم يبلغ 58 عاماً بعد). ولم يكن الطاقم الذي يعمل في الجامعة آنذاك موضع تقدير حاوي، وكذلك لم يعد حاوي يركّز في المواد التي كان يعلّمها، بل شوهد مراراً فاقداً أعصابه

يشتم الطلاب ويطردهم من مكتبه. سئم من اضطراره إلى تدريس مقرّرات السنة الجامعية الأولى حتى بعد أكثر من ربع قرن على قيامه بتدريسها. أحسّ بجرحه يتعمّق وأنّ حقه كشاعر ومثقّف لبناني وعربي لم يُحترم في مجتمعه. كان واهماً عندما كرّر لزملائه وأصدقائه أنّ شعره سيخلّده، وأنّ مهنته كأستاذ جامعي لن تكون سوى هامش صغير في كتاب سيرته. وهو لم يهادن حول معنى أن يكون المرء أستاذاً جامعياً بكل حسنات ذلك وسلبياته. كان يبكي الأيام الراحلة ويبكي وعد النهضة وشعراء أبناء النيل والفرات وهو يشهد خراب بيروت. «لم يرقه انقسام بيروت إلى شرقية وغربية، فتمزّق من الداخل ولم يبح بألمه. كان يبتسم مع أن لون وجهه شحب. دبّ الوهن في مفاصله ثم فجأة وجد نفسه وحيداً. التفت حوله فلم يجد ما يعزّي»[13]. لم يخل الأمر في تلك الفترة بين 1978 و1982 من صراع بين الأكاديميين في الجامعة الأميركية تحوّل أحياناً إلى نزاع إثني بين أساتذة لبنانيين وآخرين فلسطينيين، مثلاً النزاع حول تعيين الفلسطيني إحسان عباس في كرسي الدراسات السامية مكان الراحل أنيس فريحة.

في العام 1980 كتب حاوي أنّ «يقظة العرب» الثقافية طيلة الفترة الممتدة من 1890 وحتى 1967 لم تكن سوى كذبة «غطّت التخلّف الكامل للمجتمع العربي». وحتى أدعياء الحداثة من العرب لم يفهموا الغرب بصورة كافية لكي يصنعوا نهضة عربية تحمل إمكانيات للاستمرار. حتى أنّ كثيرين منهم أصبحوا في خدمة الإقطاع القديم والطبقة الفاسدة واضطروا إلى قمع أفكارهم التنويرية وعلمانيتهم وإيمانهم بالديمقراطية في عقلهم الباطن من أجل الوصول إلى المنصب والوظيفة والراتب ومن أجل لقب «رئيس التحرير» أو «أستاذ جامعة» أو «مستشار» أو «مسؤول الصفحة الثقافية». فصحّت فيهم عيوب المثقف التي ذكرها إدوارد سعيد، وخانوا قضية المثقف وأضاعوا فرصة ممارسة دورهم النقدي لمجتمعاتهم البالية، يؤيدون هذا ضد ذاك في لبنان دون أن يتوقفوا للحظة ليعلنوا أنّ طرفي النزاع في لبنان أسوأ من بعضهما البعض. في الحركات السياسية المعاصرة لم يعد حاوي يرى سوى الولاءات القبلية والطائفية والعائلية.

لم يتوقّف حاوي عن الانتاج حتى في أسوأ مراحله الأخيرة. فقد أشرف في السنتين الأخيرتين على ترجمة أطروحته عن جبران إلى اللغة العربية التي قام بها سعيد فارس باز وصدرت عن دار العلم للملايين عام 1982. وعمل مع مطاع الصفدي على إصدار مجلة **الفكر العربي المعاصر** وكتب عدّة دراسات في النقد، وقصائد نُشرت بعد انتحاره.

رأت ديزي الأمير أنّ حاوي انتحر وأخذ سرّه معه، وسَجّلَت أنّه كان في الماضي أنيقاً يعتني كثيراً بهندامه وشعره ووجهه، فأصبح يهمل نفسه في سنواته الأخيرة. وفيما كان يعشق تدخين السجائر، ترك هذه العادة أيضاً، وكأنّه يضيف عقاباً صغيراً آخر على نفسه. وتقول ديزي إنّ حاوي كان يشعر بمرارة حول موقعه في عالم الأدب ويعتقد أنّ مجتمعه والعالم العربي قد نسياه،

هو الذي قدّم عمره من أجل نهضتهم ورقيّهم. كانت ديزي تشعر بحالته النفسية، وتحاول مساعدته. فقامت برعاية ندوة خاصة عنه في المركز الثقافي العراقي في شارع الحمرا ليلقي شعره. واستجاب حاوي للدعوة وكان مسروراً من تحمّس الجمهور الكثيف الذي حضر لسماعه يلقي قصائده. وانتعشت روحه لفترة بعد هذا النشاط حتى أنّه قال لديزي إنّ «الدنيا ما زالت بخير»، ولكنّه عاد إلى كآبته. سرقت منه الحرب أشياء كثيرة اعتاد عليها. أُقفلت مطاعم كان يرتادها، مزيّن الشعر الذي كان يقصده كل أسبوع، أغلق أبوابه، وهاجر صاحب الدكان الذي كان يغسل ملابسه ويكويها، وأُقفلت الطريق من بيروت إلى قريته في الجبل، وامتلأت بيروت بأشباح مرعبة.

أفصحت ديزي أنّ ثمّة الكثير حول موته إضافة إلى موقفه من الاجتياح الإسرائيلي. فحاوي كان يشعر بالاكتئاب قبل فترة طويلة، وحاول الانتحار بتناول الحبوب عام 1981. وروى ميشال جحا أنّ سامي، شقيق خليل حاوي، أبلغه أنّ خليلاً لمّا ودّعه بعدما أقام عنده فترة في وسكنسن في أميركا عام 1976 قال له: «لن تراني بعد اليوم. سوف أنتحر. لقد تخطّيت الموت»[14]. كما كتب الناقد والشاعر عبده وزان[15] أنّ حاوي «حاول الانتحار مرتين أو ثلاثاً في سنواته الأخيرة وفشل. وكان في تلك السنوات وحيداً جداً، خائباً خيبات عدة، شخصية وقومية، متوتراً ومتألماً لأسباب شبه مجهولة. وكان بدأ يلمح طيف الشيخوخة يلوح في الأفق المغلق، مهدداً إياه، هو الشاعر النبيل والمترفّع... لم يكن خليل حاوي قادراً على أن يبصر جيش العدو «يختال» في شوارع بيروت. كانت تلك اللحظة بمثابة الشرارة التي ألهبت النار في تلك الروح المهيضة».

كان حاوي مقتنعاً أنّ الحيا الثقافية في بيروت باتت أسيرة زُمر دخيلة منعت عنه وعن شعره الاعتراف اللائق. هو الذي عاش وناضل من أجل العروبة والعرب، كان شاعراً لبنانيّاً آلمه بالدرجة الأولى ما حل بلبنان من خراب ودمار في السبعينات. ولكن إذا كان قلقه على تجاهل موقعه في الشعر العربي من أسباب انتحاره، فإنّ هذا الانتحار سيعني انّه لن يُمحى أبداً من الذاكرة اللبنانية والعربية. ويقول شريح: «في بداية 1982، تحدّث حاوي مراراً عن فقدان إيمانه بالكلمة المكتوبة وبالشعر، وأنّه توقّف تماماً عن الكتابة: «عمّاذا نكتب اليوم أمام انهيار الثقافة والسياسة في عالمنا العربي؟». في نيسان 1982، في منزل فؤاد رفقه وفي حضور ميشال جحا تحدّث عن ضرورة القيام بتحرّك ما لوقف انهيار القيم الاجتماعية والأخلاقية وانحطاط الأوضاع السيّاسية. قال سأدعو إلى تظاهرة أتصدّرها. كان حانقاً ومضطرباً. خرجَ عن طوره واشتعل غضباً حين أوقفنا مسلّحون للتدقيق في هويّاتنا إثر مغادرتنا منزل رفقه، ولولا أناة جحا لتحوّل الجدال إلى عراك»[16].

في الخامس من حزيران 1982، قال لصديقه نجيب صعب إنّ الرجولة والشرف والكرامة كلّها قيَم قد فُقدت. وكرّر أمام كثيرين أنّ الانتحار هو الشيء العاقل الذي يمكن أن يفعله المرء أمام الأمراض التي حلّت ببيروت وبالوطن وبالحال المزرية للشعر. وفكّر في أن ينتحر علناً أمام الناس في وسط شارع الحمرا تعبيراً عن غضبه على الانحدار الذي بلغته الأخلاق في لبنان وعن نفاق العرب في كلامهم عن محبة بيروت فيما هم يُغذّون فيها نار الحرب ويدعمون هذا وذاك. ولكنّه عدل عن ذلك حتى لا يقال إنّه انتحر علناً بحثاً عن الشهرة. ولذلك كان يضع خطّة انتحاره ببطء وعناية، راغباً في أن تكون رسالة لشعبه ولرجال ونساء الحركة العلمانية الثقافية التي سار فيها، والذين سيندبون حظّهم لأنّه بانتحاره تركهم ينعون ويبكون واقعهم الأسود. هو «سيكسر قلب» أمّه، كما يقولون في لبنان، ولكنّه سيموت لأجل شيء أكبر من حزن الأم.

- 4 -

الطلق الناري من بندقية الصيد الذي أودى بحياة خليل حاوي في ساعة متأخّرة من ليل 6 حزيران 1982، لم يلفت الأنظار، إذ إنّ لبنان كلّه كان غارقاً في الحرب في حين كان الجيش الإسرائيلي يتقدّم برّاً لتطويق العاصمة فيما بارجاته تقصف المدينة من البحر.

في صباح اليوم التالي استيقظ سكان الشارع القريب من الجامعة ليشهدوا جثّة حاوي مضرّجة بالدماء على شرفة منزله في الطابق الثاني. ولمّا وصلت أمّه ورأت جثّة ابنها البكر أطلقت صرخة ألم سمعها سكان الحي، وغطّى عليها زئير الطائرات الإسرائيلية التي جاءت تقصف بيروت. وتجمّع الأهل والأصدقاء ممن يقيمون في الجوار، كشفيق قطايا ونذير عظمة الذي لاحظ كيف حرص حاوي أن ينتحر قرب البالوعة لينزف الدم ويتسرّب منها حتى لا يعذّب أمّه بالتنظيف. حاوي بانتحاره هذا إنّما شهد اليوم الأول من الغزو الإسرائيلي عام 1982 فحسب ولم يشهد الدمار الهائل الذي جلبته إسرائيل على لبنان وخاصة على بيروت والحصار الغاشم لمنارة الشرق الثقافية والذي استمرّ ثلاثة شهور، وقتل عشرين ألف لبناني وفلسطيني ودخول الجيش الإسرائيلي العاصمة وارتكاب ميليشيا لبنانية المجازر في المخيّمات الفلسطينية بحق المدنيين.

رغم أنّ العالم العربي بأغلبيته المسلمة لا يستسيغ الانتحار ويعتبر من يرتكبه كافراً، إلا أنّ تأبين خليل حاوي المسيحي في صحافة العرب وبأقلام أفضل الشعراء والكتّاب كان ذا مستوى رفيع. أشار كثيرون إلى مغزى موته وتوقيته بالنسبة للعرب في أوضاعهم الحاضرة، ولفتوا إلى آلام الشاعر المرهف وكأنّه يحمل كل هموم العرب. وبعد عام من انتحار حاوي، بدأ يظهر عدد كبير من الكتب والفصليات عن حاوي وسيرته وشعره وأعماله. ففي بيروت

صدر عدد خاص عن حاوي «الشاهد الشهيد» من مجلّة **الفكر العربي المعاصر** اشتمل على دراسات وأبحاث وشهادات تناولت حياة حاوي وقصائده وشخصيته بأقلام ناجي العلي ومطاع صفدي وإيليا حاوي، وخليل أحمد خليل، وسامي سويدان، ويُمنى العيد، وجورج دميان، ومروان فارس، وأمينة غصن، وبيار خبّاز، وديزيره سقّال، وعبد الوهاب البياتي، وساسين عسّاف، ونسيب همام، ومُنح الصلح، وسميرة خوري، ووجيه فانوس، وديزي الأمير، وهشام الأيوبي[17]. كما صدر في نفس العام عدد خاص عن حاوي من مجلّة **تحوّلات** شارك فيه ساسين عساف وإيليا حاوي وسليم نكد وحليم جرداق وقصائد ومقالات لحاوي نفسه. وفي نهاية 1983 أنهى أسعد خيرالله دراسة بالألمانية عن «المنحى التموزي» في شعر حاوي وأدونيس، كما صدر لريتا عوض كتاب عن حاوي[18] وحررت عوض كتاباً موسّعاً عن حاوي صدر عن دار النهار عام 1994). وعادت مجلة **الفكر العربي المعاصر** في ذكرى حاوي الرابعة (1986) وذكراه الخامسة (1987) إلى إصدار أعداد خاصة عن حاوي. كما خصّص فؤاد عجمي فصلاً في كتابه **قصر أحلام العرب** لحاوي عام 1999.

كتب الطاهر بن جلّون في **الموند** عن حاوي الذي حمل وحيداً جراح وانكسارات العرب أنّه «اختار الصمت الأكبر». ورثى البياتي خليل حاوي في قصيدة كتبها من مدريد عام 1983، معتبراً أنّ انتحاره كان كفّارة وكبش محرقة لأمّة لم تستطع أن تردّ العدوان، وأنّه بهذا الانتحار قد سجّل لحظة عصر الظلام عند العرب.

مُنح الصلح، زميل حاوي في الدراسة في الأربعينات والخمسينات، اعتبر حاوي رمزاً للجيل الثقافي والسياسي الذي انتمى هو إليه، متذكّراً «نادي العروة الوثقى» الثقافي في الجامعة الأميركية في بيروت الذي ضمّهما كما ضم خيرة المثقفين من طلاب وأساتذة من سائر العالم العربي. وقال الصلح إنّ جيلهما قرّر أن يكون كل شيء جديداً بعد نكبة فلسطين بما في ذلك آداب جديدة وشعر جديد، وأنّ عقد الخمسينات كان مميّزاً لأنّ المثقفين العرب شعروا أنّهم يعيشون مرحلة تاريخية جامعة مشتركة وعكسوا ذلك إبداعاً أسهم في تعزيز الفخر الوطني بالشعوب. لم تكن الجامعة الأميركية جزيرة غربية منعزلة مزروعة في المشرق، بل باتت منذ الخمسينات وحتى أوائل السبعينات «مسرحاً للتمرّد والثورة وملتقى لعدد من الأحزاب السياسية العربية، لكنّها كانت بصفة خاصة معقلاً للنشاط الفلسطيني بأجنحته المختلفة، ويليه القومي والناصري والبعثي والماركسي، فكان حرم الجامعة صورة مصغّرة لحركات النضال العربية ومؤشّراً على قرب غليان المنطقة بأسرها»[19].

جسّد خليل حاوي بفكره وشعره تلك اللحظة في حياة العرب، فعاش ومات في حالة وعي وقلق حول روح الإبداع. ويقول الناقد جهاد فاضل إنّ الحرب «زعزعت ثقة خليل

حاوي بنفسه وبالآخرين في آن، كما كشفت له هزال رهاناته الوطنية والقومية». ويضيف فاضل أنّ حاوي ذكر له مراراً أنّه «فُجع بأصدقائه الذين كانوا معه في اتحاد الكتّاب اللبنانيين أو في سواه. فقد انحاز هؤلاء في الحرب لا إلى أفكارهم ومبادئهم التي طالما نادوا بها أو عملوا لها، بل إلى طوائفهم ومذاهبهم. وكان يعدّد لي هؤلاء واحداً واحداً»[20]، وأنّه كان يهب عن كرسيه كالمجنون كلما تذكّر كيف نهبت الميليشيات بيته في الشوير.

محمود درويش كتب أنّ حاوي قد استشرف «سقوط كل شيء»، وحدّد موعد مغادرته للميدان لأنّه «تعب النظر إلى هاوية بلا قرار». في كتاب **مديح الظل العالي** الذي وصف فيه محمود درويش شعراً معاناة بيروت أثناء الاجتياح والحصار في صيف 1982، اعتبر دوريش أنّ زمن بيروت الذي مضى هو الذي دفع حاوي إلى الانتحار:

الشاعر افتُضِحت قصيدته تماما
وثلاثة خانوه: تموزُ وامرأة وإيقاعٌ
فَنَاما.
(...) كل شيء واضحٌ منذ البداية،
واضحٌ
وخليل حاوي لا يريد الموتَ، رغماً عنه
يصغي لموجته الخصوصية
موتٌ وحريّة
هو لا يريد الموتَ رغماً عنه
فليفتح قصيدتَهُ
ويذهبْ..
قبل أن يُغريه تّموز[21]، وامرأة وإيقاعٌ (...)

وكتب الناقد أسعد رزّوق دراسة عن خليل حاوي ظهرت في كتابه **الأسطورة في الشعر المعاصر: الشعراء التمّوزيون** (بيروت، منشورات مجلّة **آفاق**، 1959)[22]. ويذكر حليم جرداق، صديق حاوي لثلاثة وثلاثين عاماً، في رسالة إلى محمود شريح، أن العلاقة العقائدية مع أنطون سعادة بالذات كانت أهم حدث في حياة حاوي لجهة تكوينه الروحي النفسي والمعنوي والشعري. ولكن في الموقف السياسي يضيف جرداق أنّ حاوي «كان يتلهّف شوقاً للوحدة العربية ويقول: هل تتحقق وأنا طيّب؟ إذا تحقّقت بعد موتي أتمنّى أن يذهبوا إلى قبري وينادوا: خليل تحقّقت الوحدة»[23].

بعد ربع قرن على انتحار حاوي، كتب عبده وازن[24] في جريدة **الحياة**:

قصائده القصيرة التي كتبها قبيل سنة أو سنتين من رحيله المأسويّ تشهد على ما كان يلمّ به من أزمات نفسية وقلق وأرق وكآبة وخيبة... وأُولى تلك الأزمات تمثّلت في عجزه عن الكتابة.. كان من الطبيعي أن يهجس الشاعر بالانتحار، في غمرة هذه المأساة المتعددة الوجوه، مأساة الجسد والروح، مأساة الشعر والوجود، مأساة الحياة والقدر. لم يبق لدى الشاعر ما يحلم به، لم يبق من أمل ولو ضئيل. خانته المبادئ العليا، خانته العروبة وخانه الشعر وخانه الوطن والجسد والروح. ولم يبق أمامه إلا ليقول:

فلأمُت غير شهيد/ مفصحاً عن غصّة الإفصاح/ في قطع الوريد.

وازن، الذي كتب مراراً عن حاوي في **النهار** وأشرف على ملف عنه في مجلة **شؤون أدبية** عام 1987، طرح سؤالاً عام 2007 عما بقي من شاعر **نهر الرماد** بعد 25 سنة من انتحاره. فأشار إلى أجوبة قاسية ومتداولة في معشر الشعراء:

الشعراء العرب الشباب نادراً ما يقرأون خليل حاوي، بل إن بعضاً من هؤلاء يعتبرون أنّه دخل «متحف» الحداثة والعروبة منذ أن انطوت «صفحة» القومية العربية وغدت نتفاً من الذكريات. شعراء آخرون ينتقدون مشروعه الشعري «الحضاري» الذي طالما ناءت به قصائده، حتى أمست قصائد أفكار ومواقف لا علاقة لها بالحياة والذات الإنسانية. ويأخذ شعراء «تفعيليون» على شعر خليل حاوي رتابته الإيقاعية وثقله الموسيقي وخلوه من الرقة والغنائية... هذه آراء يصعب تجاهلها اليوم خصوصاً بعدما أصبح حاوي بلا مريدين ولا تلامذة وبعد أن يكاد أثره يختفي من المعترك الشعري الراهن. أضحى حاوي حاضراً في أذهان فئة من النقاد الأكاديميين، وبعضهم درسوا عليه جامعياً، أكثر من حضوره في وجدان الشعراء الشباب.

يبدو أنّ وازن قد ضرب الوتر الحسّاس هنا وكأنّ الأدب العربي قد انقلب 180 درجة وعاد إلى سيرته الأولى في بداية القرن العشرين بدون قضايا والتزام نهضة الخمسينات، بل الاكتفاء بجمال اللغة والفن للفن. وعلى هذا يعطي وازن خليل حاوي حقّه في المساهة الأدبية المحضة، لا الفكرية:

انحسار ظلّ خليل حاوي شاعراً قد لا يكون مأخذاً عليه، فهو واحد من الشعراء الذين رسّخوا ثورة الشعر الحديث، وقد ابتدع لغته ورموزه ومشروعه الشعري - الحضاري الخاصّ متأثراً بشعراء عالميين كبار. ويجب عدم تناسي وجهه الآخر المضيء وجه الناقد الحصيف والعميق والمثقف. وأعماله النقدية التي أفاد منها طلابه الكثر تندّ عن وجهه هذا. ودراسته الأكاديمية عن جبران هي من أهم المراجع النقدية في الحقل الجبراني. وأنّ «أجمل قصيدة كتبها خليل حاوي قد تكون انتحاره».

قد يكون تشخيص عبده وازن عادلاً ومتوازناً بين نقّاد حاوي ومريديه، وهو تشخيص يكتفي بالإضاءة الشعرية ولا يطرق باب القضايا الاجتماعية ومواضيع الالتزام. ذلك أنّ الناحية الأبستمولوجية من الشعر قد تستمّر وتنتعش، ولكن تبقى دوماً أزمات صعبة تعترض مشوار المثقف العربي لا يمكن إزاحتها جانباً وكأنّ كل القصّة منذ مائة عام كانت شعراً ولغة. والشاعر هو مثقّف.

فماذا يمنع من القول إنّ الشعر الجديد والشعراء الشباب هم انطواء محافظ وليسوا تجديداً، وهو، أي «الشعر الجديد»، رغم لغته وصياغته، استمرار للقديم الذي سبق أدب الحداثة وفكرها منذ الخمسينات؟

وماذا يمنع أن الشعر الجديد والشعراء الجدد هم تعبير عن «ماوراء الحداثة» التي هي رجعيّة في العمق لتخلّيها عن مشروع الفلاسفة الكبار من كانط إلى هابرماس؟ وهل هم، أي الشعراء الشباب، في وئام مع البطريركية العربية؟

وماذا يمنع أن يُقال إنّ القديم استمرّ في الخمسينات والستينات والسبعينات، رغم ظهور عصر الحداثة في الأدب والفكر عند العرب؟

وماذا يمنع أن يُقال إنّ أدب الحداثة وفكرها حيّان في الشاعر أدونيس، الذي تقدّم في السن ولا يزال يكتب أسبوعياً في الحياة وينشر أعمالاً جديدة، وفي عدد كبير من كتّاب وشعراء ونقّاد ومفكّري تلك المدرسة؟

هذا ما سنستعرضه في الفصل التاسع عن أدونيس.

- 5 -

يذكر جهاد الترك، أحد تلامذة حاوي، أنه التقاه في حديقة الجامعة الأميركية مساء السادس من حزيران 1982، وأبلغه أنّ اسرائيل بدأت اليوم غزواً بريّاً شاملاً للبنان، وأنّ حاوي قد غطّى وجهه بكلتا يديه من الحزن ورفع رأسه ليتأكّد، فقال الترك: «أجبته نعم لقد تخطّى الصهاينة القرى الحدودية وهم في طريقهم إلى صور». وأكمل حاوي سيره وفي الطريق التقى صديقين في الجامعة هما فؤاد حدّاد ونعيم عطّيه، فتحدثوا عن الغزو. كان حاوي غاضباً في تلك الليلة يعبّر عن مرارته وأنّ هذا الغزو لم يأت إلا ليضيف عاراً إضافياً على جبين الوطن. ثم ترك صديقيه وخرج من الجامعة حيث الشجرة العملاقة من البوابة الرئيسية باتجاه شارع بلس «وحيداً مهيض الجناح معصور الفؤاد». وفي الشارع التقى شفيق قطايا، الشاعر باللغة الإنكليزية ونسيبه من جهة والدته، فما أن شاهده قطايا على هذه الحالة من التمزّق والضياع حتى دعاه إلى منزله. وفي الطريق ألقى حاوي بعض أبيات من قصيدته «لعازر» بصوت

مسموع، ثم قال لقطايا: «مهما حاولت لن أستطيع أن أحقّق قيامة العرب. لن يستيقظوا من سباتهم العميق». وفي منزل هذا الأخير ردّد قصيدته «في الجنوب»، ولما فرغ من إنشادها ألتفت إلى قطايا وقال: «الجنوب في قلبي. مَن سيمحو العار عنّي؟ الأفضل أن أنتحر». واستمع حاوي وقطايا إلى نشرة الأخبار، فكانت أنباء الاجتياح الإسرائيلي «تزيد من هيجانه فيضع رأسه بين كفيّه ويشدّ على صدغيه»، في سخط وغضب. ثم خرج الإثنان وسارا في الشوارع المعتمة لمدّة ساعة وحاوي ثائر شاتم «كلاب! كلاب! كلّهم كلاب!». ثم توقّف فجأة وودّع قطايا[25].

بعد ذلك عاد حاوي إلى بيته، وفي العاشرة والنصف ليلاً أخذ بندقية الصيد واتّجه إلى شرفة الشقّة واتخذ زاوية بعيدة عن أحواض الشتل التي تعتني بها والدته (سليمة عطايا، توفيت 1990) حتى لا تُخدش أو تقع. وأسند جسده على حافة الشرفة ليتأكد من وقوع جسده خارجها فلا يشغل والدته بتنظيف الشرفة من دمه. ثم سدّد البندقية إلى دماغه وضغط زنادها فأطلق خرطوشة «كانت كافية لرحيل شاعر لا يتكرّر في دنيا العرب». ووقع على أرض شرفته الفسيحة إلى جانب شجيرة ياسمين كان يعتني بها.

هوامش الفصل السابع

(1) إيليا حاوي، **مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره**، بيروت، دار الثقافة، 1987.

(2) محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة: روابط الفكر والروح والشاعر في الحزب**، السويد، دار نلسن، 1995، ص 33-35.

(3) جميل جبر، **خليل حاوي**، بيروت، دار المشرق، 1991.

(4) محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، ص 128.

(5) محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، ص 52.

(6) في حديث حاوي إلى ساسين عسّاف، نشرته مجلة **الفكر العربي المعاصر** في عدد خاص عن حاوي (حزيران تموز 1983) وذكره محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، ص 130-129.

(7) محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، ص 142.

(8) بلال خبيز، «حكم الموازنة من خارج الحكم»، موقع إيلاف، 30 حزيران 2009.

(9) شوقي بزيع، قصيدة «جبل الباروك»، من كتيّب ألبوم مارسيل خليفة **فرح** إلى كمال جنبلاط. راجع كتاب المؤلف **أمراء الحرب وتجار الهيكل**، بيروت، دار النهار، 2007، فصل عن كمال جنبلاط.

(10) محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، ص 25-26، و33 و35.

(11) محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، ص 35.

(12) محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، ص 147.

(13) محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، ص 26.

(14) محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، ص 145.

(15) عبده وازن، «أسرار انتحار خليل حاوي»، **الحياة**، 13 حزيران 2007.

(16) محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، ص 33.
(17) «خليل حاوي الشاهد الشهيد» **الفكر العربي المعاصر**، حزيران - تموز 1983، رقم 26، ذكره محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، ص 160.
(18) ريتا عوض، اعلام الشعر العربي **خليل حاوي**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983.
(19) محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، ص 29-30.
(20) جهاد فاضل، **الأدب الحديث في لبنان: نظرة مغايرة**، بيروت، رياض الريّس للكتب والنشر، 1996، ص 105.
(21) الإشارة المتكرّرة إلى «تموز» في رثاء درويش لحاوي ليس إشارة إلى شهر في السنة، بل إلى الحركة التموزية في الشعر والأدب التي انطلقت من دعوة أنطون سعادة في كتاب **الصراع الفكري في الأدب السوري** إلى «نظرة فلسفية جديدة في الحياة والكون والفن» والاستعانة بأساطير وموروثات القدماء في الأدب والشعر وخاصة أسطورة تموز في الموت والانبعاث وبنماذج المسيح والإله الفينيقي أدونيس ولعازر الذي كان موضوع إحدى قصائد حاوي. وقد تلقّف الدعوة عدد كبير من الشعراء من الشاعر أدونيس وحتى محمود درويش.
(22) محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، ص 31.
(23) محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، ص 38.
(24) عبده وازن، «أسرار انتحار خليل حاوي»، **الحياة**، 13 حزيران 2007.
(25) محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، بيروت، 1995.

الفصل الثامن
نزار قباني ومحمود درويش في بيروت

Carthago delenda est.
Marcus Porcius Cato

- 1 -

بعدما استقطبت بيروت كبار المبدعين السوريين والفلسطينيين منذ الخمسينات كيوسف الخال ومحمد الماغوط ونذير العظمة وكمال خيربك وفؤاد رفقة ونزار قباني وأدونيس ومحمود درويش، وبعدما أسّس بعضهم دور نشر ومؤسسات صحافة ومجلات ثقافية في بيروت، تركوها كغيرهم من المبدعين. وأصبحت أكبر أسماء الإبداع العربي مقيمة في أوروبا: نزار قباني في لندن، وأدونيس ومحمود درويش في باريس وإدوارد سعيد وهشام شرابي ووليد الخالدي في الولايات المتحدة، وعشرات آخرون، منهم لبنانيون أمثال هدى بركات وأمين معلوف وغسان سلامة وحازم صاغية، انتشروا في بريطانيا وفرنسا وألمانيا وغيرها.

في سنوات الحرب انتحر خليل حاوي، وقُتل شعراء ومفكّرون وأدباء آخرون، وصمت البعض عن الشعر والأدب والتعبير بسبب القمع، وكأنّهم ماتوا.

قتلُ المتنوّر، نفساً وجسداً، هو مهنة قديمة في الشرق. ولا أعلم إذا كان القتل أقدم من مهنة الدعارة، وقيل إنّ الجاسوسية هي الأقدم. ولكن الأكيد في سِفر التكوين من **العهد القديم** أنّ أول جريمة كانت اغتيال قايين لأخيه هابيل. فتراث الشرق القديم يتطّلب الأضاحي وكبش الفداء من وقت لآخر، والإله التوراتي لم يقبل هدية قايين من الخضار والحبوب بل فضّل اللحوم فقدّم هذا الأخير أخاه قرباناً، وكان فاتحة الأضاحي البشرية في عدد من الحضارات

القديمة. ثم جاء المسيح قبل ألفي عام وقال للبشر: حسناً سأكون أنا كبش الفداء الأخير تقدّمونه أضحية على الصليب. ولكن بعد ذلك كلوا الخبز فهو جسدي وأشربوا قليلاً من الخمر، فهو دمي. ولا تعودوا إلى تقديم الأضاحي البشرية، ولا تدينوا كي لا تدانوا، وعلى هذا الأساس لن يقتل أي شخص آخر، ولن يحكم سلطان على بشري، مهما كان جرمه، بالإعدام، لأنّ هذا أيضاً نوع من الأضحية.

26 وَفِيمَا هُمْ يَأْكُلُونَ أَخَذَ يَسُوعُ الْخُبْزَ، وَبَارَكَ وَكَسَّرَ وَأَعْطَى التَّلاَمِيذَ وَقَالَ: «خُذُوا كُلُوا. هذَا هُوَ جَسَدِي».
27 وَأَخَذَ الْكَأْسَ وَشَكَرَ وَأَعْطَاهُمْ قَائِلاً: «اشْرَبُوا مِنْهَا كُلُّكُمْ،
28 لأَنَّ هذَا هُوَ دَمِي الَّذِي لِلْعَهْدِ الْجَدِيدِ الَّذِي يُسْفَكُ مِنْ أَجْلِ كَثِيرِينَ لِمَغْفِرَةِ الْخَطَايَا.
29 وَأَقُولُ لَكُمْ: إِنِّي مِنَ الآنَ لاَ أَشْرَبُ مِنْ نِتَاجِ الْكَرْمَةِ هذَا إِلَى ذلِكَ الْيَوْمِ حِينَمَا أَشْرَبُهُ مَعَكُمْ جَدِيدًا فِي مَلَكُوتِ أَبِي».
30 ثُمَّ سَبَّحُوا وَخَرَجُوا إِلَى جَبَلِ الزَّيْتُونِ.

إنجيل متّى

وباقي القصّة معروفة، وهي أنّ القتل وتقديم الأضحية البشرية أخذ منحى مرتفعاً وبات البشر يقتلون بعضهم البعض بالملايين. ولم يعد غريباً في زمننا هذا، أن يعود البعض إلى ما قبل الإنجيل، إلى الأسطورة التوراتية أو الكنعانية أو الفرعونية، وأن يكون كبش الفداء أيضاً من أصحاب العقول. ولعلّي أقصد أيضاً أني أرفض أن أدخل في مناجاة وجدانية حول قتل مثقف كسمير قصير أو وفاة المثقف من جبران خليل جبران إلى محمود درويش مروراً بجوزف سماحة وانتحار مثقف كخليل حاوي. لقد قرأت أو مررت على ما جاوز المائتي مرثاة وتأبين في كل مرّة مات فيها المثقف. حتى أنّي أحصيت مقالات بالعشرات عن جبران خليل جبران بمناسبة 125 سنة على ولادته، ومقالات بلغت المئات خلال إيام من وفاة محمود درويش.

خلاصة كلامي هنا أنّي أريد أن ألفت النظر إلى مسألة أراها أساسية هي كيفية تعاطي البلاد العربية، وخاصة لبنان، مع مضمون فكر الراحلين من المثقفين، تعاطياً سطحياً يكاد يصل إلى التجاهل الكامل، يقابله دفق من النادبين بسلوك «روبوتيك»، حيث يقفون في صفوف رتيبة يعزّون ويحكون كلاماً خشبياً. وأنا لا أستعمل عبارة «كلام خشبي» كما هي متداولة في صحف بيروت منذ سنوات، بل بمعناها الأصلي langue de bois بما تقصده من أسلوب كلام يفيض ويتشعّب ولكنه غير مفهوم، يجيده خاصة من يعمل بالسياسة (كل الطبقة السياسية اللبنانية والعربية).

واللغة الخشبية بدأت في روسيا للتدليل على فساد القيصر وحاشيته في القرن التاسع عشر (واستُعملت في تلك الأيام عبارة «لغة السنديان»). ولكن ما أن انكشف زيف النظام البولشفي الشيوعي الذي استلم الحكم عام 1917 وعباراته الثورية الفارغة التي لا تعني شيئاً، حتى انطلق مصطلح جديد بين الناس لوصف وعود النظام الشيوعي بـ«اللغة الخشبية».

أما في لبنان، فيجب استعمال عبارة «اللغة الخشبية» لوصف خطاب أي زعيم سياسي وأي حوار تلفزيوني مع الزعيم، لأي فئة انتمى. فهذا الزعيم يقول الكثير الكثير ولكنه لا يخرج بعبارات مفيدة و لا يقدّم معلومة أو وضوحاً حول أي مسألة ولا يأخذ مواقف حاسمة من القضايا الخطيرة. حتى بات بإمكان المواطن أن يمنح نفسه الراحة time out ويغيب عن متابعة التصريحات أسابيعَ دون أن يكون قد فقد شيئاً من تفاصيل مسيرة الأحداث.

هذا ما أحسست به وأنا أقرأ الكثير من مقالات التعازي في السنوات الأخيرة، وكأنهم يقتلون سمير قصير أو جوزف سماحة أو مي غصوب أو خليل حاوي أو محمود درويش مثنىً ورباعاً: مرّة بمسدسات الاغتيال أو بالعبوة أو بالسكتة القلبية، ومرّات بالكذب عندما يُظهرون حزنهم على موت هذا الرجل (أو تلك المرأة) الذي أمضى زهرة شبابه في محاربتهم وانتقادهم. فماذا ينفع المثقفين أن تتدفق عليهم عبارات التقدير من القاصي والداني بعد موتهم، في حين تخيب النوايا للنظر في آرائهم كمثقفين يتألمون لمصاب لبنان أو فلسطين أو العراق ويتمنون أن يأتي اليوم الذي يصبح في بلدهم دولة حقيقية ولا يبقى دولة مزرعة؟ وكم من الذين قدّموا العزاء كانوا من أصحاب الضمائر الميّتة؟

منذ أيام جبران خليل جبران الذي توفي ولم يبلغ الخمسين، وخليل حاوي الذي انتحر عام 1982، وصولاً إلى جبران تويني الصحافي الحر، وسمير قصير الذي ساهم في مسار الديمقراطية ليس في لبنان وحسب بل وفي سورية أيضاً، قتلتهما متفجرات وهما شابان يرتفعان بالحق والديمقراطية. ومي غصوب فراشة وسيّدة، يحار الناس كيف يباشرون سيرتها الثقافية. وجوزف سماحة، المحلل الصحافي الذي ظنّه البعض أنّه ناشط في مهنة المتاعب، ولكنّه كان ينزف دماً وحرقة على مصاب لبنان وفلسطين والعراق، وما كان المقال الذي يكتبه إلا أحد تجليّات حالته النفسية من بؤس الحياة وانهيار القيم.

لم أعرف جبران تويني، عدا تحيّات عابرة في مبنى **النهار** وبعض المراسلات القصيرة عبر البريد الإلكتروني. ولم أعرف سمير قصير عدا تعارف عابر أمام مبنى النهار بسبب قصر زياراتي إلى لبنان. ولا أعرف مي غصوب سوى من كتاباتها (وصلتني معلومة عبر أستاذة

بريطانية في جامعة أوكسفورد أنّ مي غصوب نصحتها بترجمة كتابي **على بوابة الشرق**[1] عن لبنان إلى الإنكليزية). ولا أعرف جوزف سماحة وإن التقيت به في بيروت بصحبة صديق من جريدة **الحياة**.

أحب أن أقتنع أنّ غياب سمير وجبران وجوزف ومي أو أي مثقف آخر، عن الساحة يثير فعلاً هذا الكمّ من التأثّر في نفوس أصحاب الأمر في البلاد. ولكني استدرك أنّ هذا «التأثر» الظاهر هو احتفالية من احتفاليات الشرق بالموتى على صورة القرابين الوثنية. فهؤلاء الذين رحلوا كانوا قد أقلقوا الطبقات الفاسدة وسلاطين التخلّف وإكليروس الاستغلال البشع. وكانت كتاباتهم قد أزعجت الكثيرين فنعتهم أمراء الحرب وزبانيتهم بأنّهم كافرون ومنشقّون وعملاء للإمبريالية أو لأميركا أو لإسرائيل، يخرّبون العقول.. إلخ.

لم أصدّق يوماً أن معظم ما يتدفق من مشاعر تجاه رحيل المثقف هو صادق فعلاً. هذا ما جرى لجبران خليل جبران بعد موته قبل 80 عاماً. نقرأ في مقالات تبجيلية خشبية، اليوم، عن صفاته أنّه كان نبياً وعبقرياً وفيلسوفاً، وتصدر رسومه وصورته الفوتوغرافية على الطوابع البريدية. ولكن كل هذا لم يعنِ شيئاً لأن المقصود كان الاستفادة من شهرة جبران المحلية والعالمية أو الترويج marketing، وليس الاهتمام والاستفادة من مضمون كتاباته وأفكاره. فلم يكن كافياً أنّه كان لبنانياً فحسب للبيئة الرجعية في لبنان. بل كان لا بد من التدليل والتشديد على أنّه ماروني. ومن ثمّ، كان من الضروري أن تستفيد بلدته: فهو ماروني ومن بشّري أيضاً، في عودة سافرة إلى حظيرة الطائفة والضيعة. وهو تحجيم وتقزيم رفضه جبران في مشروعه الكوني الأبعاد في الأدب والفن.

هكذا إذن... من الفكر الانساني العالمي، إلى التقوقع الطائفي، إلى التقوقع المناطقي كان لبنان يتعامل مع جبران خليل جبران. أمّا دعوات هذا المفكّر الكبير إلى محاربة الطائفية والإصلاح وإلى وضع حدّ لممارسات الفاسدين من رجال الدين في المجتمع، فلم تخترق هذه الدعوات العقول في لبنان. إذ أثناء حياته أُحرقت كتبه في لبنان وحاربه رجال الدين وسعوا لإلقاء الحرم الكنسي على مؤلّف **النبي**، أفضل كتاب صغير أنتجته القريحة اللبنانية بنظر الأميركيين. كل هذا في وقت صعود النازية في أوروبا في ثلاثينات القرن العشرين عندما دأب هتلر وجماعته على إعداد لوائح بالكتب المحظورة (حظرها حزبهم) جمعوها في ساحات برلين وهامبورغ ودرسدن وغيرها من مدن ألمانيا وأضرموا فيها النار في نشوة الجريمة التوراتية في قتل الأخ لإرضاء الإله. ومعروف أن النازيين لم يكتفوا بذلك بل أودعوا السجونَ ومعسكرات التعذيب كتّاباً وفنانين بأعداد كبيرة ففرّ الآلاف منهم إلى أميركا ودول أخرى بعيداً عن قمع الفكر.

ثم هل أراد سمير قصير فعلاً من «انتفاضة الاستقلال» أن تكون قطيعاً بشرياً من مسلمين سنّة ودروزاً ومسيحيين موارنة تجاه قطيع بشري من مسلمين شيعة ومسيحيين موارنة؟ و«مليون مقابل مليون» و«شارع مقابل شارع»؟ وهل هذا فعلاً ما اجتهد لأجله سمير قصير خلال 25 عاماً من نتاجه الفكري وصراعه الوجداني في باريس وبيروت؟ يخيّل لي أحياناً وأنا أتذكّر سمير أنّه كان يبصر فيما يبصر النائم بأنّ ما من شيء يجمعه مع أمراء الحرب وزعماء الطوائف. وكيف يا ترى يكون المفكّر إدوارد سعيد، مثلاً، رمزاً فلسطينياً وهو صاحب فلسفة إنسانية وبعد كوني وحس مرهف أدبي وثقافي؟ وهو كان سيرفض تقاتل القبائل في شوارع غزّة وعنفاً أهلياً متصاعداً في العراق وتعصباً وتخلّفاً في أزقة بيروت؟

أن يتحوّل المثقف بعد وفاته إلى سلعة للمتاجرة وأن ينصبوا له تمثالاً ويعقدوا له تكريماً في قصر اليونسكو في بيروت وأن يُمنح وسام الدولة، فهذا مدعاة للمهزلة. فهذا المثقف أراد أن يتوّقف أصحاب الأمر في البلد لحظة للتساؤل: ماذا يا ترى قال هذا المثقف وكيف يمكن فعلاً أن نستفيد من أفكاره؟ وعلى سبيل المثال، العديد من أفكار المفكر الفرنسي بول ريكور وضعتها دولة فرنسا موضع التطبيق ما طوّر في المجتمع الفرنسي.

والشاعر يفهم رياء هؤلاء ودموع تماسيحهم، وهو الذي أفنى شبابه في مقارعتهم بالمبادىء. هكذا أوصى محمود درويش تفاصيل جنازته قبل 26 عاماً من رحيله:

> أريد مذيعاً قليل الثرثرة، قليل البحّة، قادراً على حزن مقنّع، يتناوب مع أشرطة تحمل صوتي. أريد جنازة هادئة، واضحة وكبيرة ليكون الوداع جميلاً وعكس اللقاء. فما أجمل حظ الموتى الجدد، في اليوم الأول من الوداع، حين يتبارى المودّعون في مدائحهم. فرسانٌ ليوم واحد، محبوبون ليوم واحد، أبرياء ليوم واحد..
> لا نميمة ولا شتيمة ولا حسد.
> حسناً، وأنا بلا زوجة وبلا ولد.
> فذلك يوفّر على الأصدقاء جهد التمثيل الطويل لدور حزين..[2].

كما كتب محمود درويش في ديوان **ورد أقل**: «يحبّونني ميّتاً ليقولوا: لقد كان منّا، وكان لنا»[3].

مشهد وداع المثقف بعد موته يختتمه أمراء الحرب والرجعيون بالقول: «اكتبوا ما شئتم. انتقدوا كما أردتم. الناس تريدنا نحن، ولا تريدكم أنتم».

- 2 -

قتلوا روح بيروت وأصبحت في ليل أسود لا نور فيه، بدءاً من هزيمة 1967، مروراً بسلسلة الاجتياحات والاعتداءات الإسرائيلية منذ 1968، ودخول سورية بجيشها في مطلع 1976 بعدما أصبحت جزءاً من النظام البطريركي العربي المحافظ، وبعدما توصّل هنري كيسنجر، وزير الخارجية الأميركية آنذاك، إلى اتفاق مع إسرائيل لمباركة دخول سورية وضرب قوى الرفض مقابل خطوط حمر (وُضع لبنان تحت الوصاية السورية شرط حق إسرائيل احتكار استباحة الأجواء اللبنانية المستمر إلى اليوم وشرط أن لا يدخل الجيش السوري جنوب لبنان). كان من أهداف سورية ضرب بيروت الثقافة والعروبة العلمانية الديمقراطية، وهو ما أسعد كثيراً الرجعية العربية. فاغتالت أو هدّدت كتّاباً وشعراء وصحافيين في بيروت، وقصفت مجلة **الحوادث** وصحيفتي **بيروت والمحرّر** واحتلّت مبنى جريدة **النهار**، إلخ. وإذ نجحت في قمع مناخ بيروت خلال 90 يوماً من دخولها عام 1976، كوفئت على نجاحها في قمّة الرياض في تشرين الثاني من نفس العام (قمّة مصالحة حافظ الأسد وأنور السادات)، لتحصل على تفويض عربي واسع للهيمنة على لبنان بضرب مناخ الحرية في بيروت، وبتواطؤ من إدارة رئيس الجمهورية إلياس سركيس والأمن العام اللبناني، تحت حجّة أنّ «بيروت زادتها» وأنّ مثقفيها أزعجوا طويلاً وأساءوا إلى علاقات لبنان العربية. فكانت مرحلة طويلة دامسة من مراقبة وضرب الصحف وقمع المثقفين والشعراء.

وخلال سنوات فرغت بيروت من مؤسسات ثقافية هامة، وهاجرت الصحف إلى أوروبا وترك المدينة الشعراء والكتّاب، ودعمت سورية ميليشيات أشاعت الرعب والقتل في لبنان. ثم إنّ قتلَ بيروت تواصل، أكان عبر شراء أقلام المثقفين أو باغتيالهم أو بالحرب التي استمرّت 15 سنة. وجدّدت سورية وصايتها على بيروت في اتفاق الطائف عام 1989 ودعمت هذا التجديد بدخولها في التحالف الأميركي عام 1990 ضد العراق، بمباركة فرنسية فاتيكانية سعودية. ولمدّة 15 سنة بعد ذلك حافظت سورية على روابطها بالنظام العربي التقليدي، الذي اشترى الصحف وأسّس صحفاً جديدة وفضائيات لا صلة لها بالماضي القريب الثقافي المشرق. وأصبحت سورية البعثية امتداداً للثقافة الإسلامية التقليدية في نواحٍ عدّة، وهذا كان حال سائر البلدان العربية عند مقلب القرن الحادي والعشرين.

لماذا؟

لأنّ حزيران المصنوع ليكون نهاية «الفكرة العربية»، لا تُحيله الأنظمة، المشارِكة في صناعته، إلى انتقام الشارع ليكون بداية البديل، بل لامتصاص ما ينبغي امتصاصه من غضب لا يردّ، تُجري

أثناءه الأنظمة عمليّة تثبيت انعطافها نحو سيادة الفكرة الإقليمية، والفكرة الطائفية[4].

هكذا وصف درويش نقطة التحوّل في مصير الثقافة العربية بعد هزيمتي حزيران 1967 وحزيران 1982.

❊ ❊ ❊

إذا كان دور سورية كنظام سلبياً في خراب بيروت عاصمة الثقافة، فإنّ هذه المدينة المتوسطية ولعدّة عقود كانت مغناطيساً سحرياً جذب المبدعين السوريين من شعراء وأدباء وتشكيليين ومطربين وممثّلين سينمائيين ومسرحيين، هذا إذا لم نذكر العدد الكبير من التجار وأصحاب الرساميل والمهن الرفيعة.

قبل سنوات، كنتُ أشاهد برنامجاً حوارياً على فضائية لبنانية مع نائب لبناني معروف. وأثناء الحلقة اتصل بروفسور من سورية، وقبل أن يقول شيئاً ذا أهمية، أخذ النائب اللبناني يهاجمه ويتّهمه وكأنّه مسؤول عن أعمال سورية في لبنان. وأخذتُ أسأل نفسي: ماذا يعرف هذا النائب الذي انتخبه الشعب اللبناني عن سورية وعن شعبها وأحيائها السكنية ومجتمعها وظروفها الداخلية ومثقفيها وشعرائها وعن علاقة كل هؤلاء ببيروت عاصمة ثقافية؟ لعله لا يرى من سورية سوى الردع والوصاية والمخابرات؟ وأتساءل لماذا اختار هذا النائب أسلوباً غير حضاري تجاه هذا المتّصل السوري، أو بالأحرى تجاه أي مواطن سوري؟ أترضية لجمهوره الذي يمكن أن يكون قد ذهب بعيداً في عنصريته ضد السوريين؟ ولسنا هنا في معرض لوم هذا النائب على أساس أنّ أخطاء سورية وهيمنتها على لبنان لعقود كانت من النوع الذي يوصف بأنّه «لا يترك للصلح مطرح» كما يقول المثل الشعبي، وقد تركت جرحاً عميقاً لدى اللبنانيين. ولكن ثمّة خطأ أن توضع كافة الجذور الفكرية والثقافية بين بيروت ودمشق وحلب تحت السجادة فيطغى السياسي والعنفي على حساب القصيدة واللوحة والأغنية.

إنّ أي اختصار للعلاقة بين لبنان وسورية بما جرى من أحداث سياسية في عهد الوصاية، وبطبيعة النظام السوري، إلخ، إنّما يصبّ في باب خيانة الثقافة. أثبتت الخمسينات والستينات أنّ مثقفي لبنان وسورية الذين التقوا في بيروت عملوا معاً وخلقوا إبداعاً يخدم قضية الإنسان في البلدين وفنوناً جميلة تسقي روح الحضارة ويعشقها الناس في سورية ولبنان. وما زال تحت وطأة القمع في دمشق وشراء الضمائر والأقلام في بيروت، فئة مصّرة أن تعود إلى بيروت روحها وثقافتها لتشعّ على دمشق وعلى حواضر العالم العربي.

معظم أدباء سورية نشروا أعمالهم في بيروت، مثال عبد السلام العجيلي وصدقي إسماعيل

ووليد إخلاصي وغادة السمان وشكيب الجابري وحنا مينا. ولكن أشهرهم وأبرزهم على الإطلاق كان الشاعران نزار قباني وأدونيس (وقد حصل أدونيس على الجنسية اللبنانية منذ وقت طويل). ابتدأ العمل الروائي الحديث في سورية مع شكيب الجابري عام 1937 برواية **شهم**، ثم أصدر رواية **قوس قزح** عام 1946 تلاها **وداعاً يا أفاميا** عام 1960. وظهر روائيون آخرون أشهرهم حنا مينه، إبن اللاذقية، الذي كتب 30 رواية حقّقت انتشاراً واسعاً في العالم العربي[5].

وبالمقابل فإنّ الشاعر السوري نزار قباني هو الذي وصل إلى مرتبة الشاعر العربي الأول بشعبيته العارمة، حيث حفظ عامة الناس قصائد كاملة له بفضل اقتباس عدد كبير من أشهر المطربين العرب لأشعاره في أغانيهم[6]. ونزار من عائلة دمشقية من أصل تركي ولد عام 1923 وبدأ يكتب الشعر في السادسة عشرة من عمره ونشر أول دواوينه **قالت لي السمراء** عام 1944 في دمشق، وكان طالباً في كلية الحقوق في جامعة دمشق، حتى وصل عدد دواوينه خلال نصف قرن إلى أربعين، منها: **طفولة نهد، الرسم بالكلمات، قصائد، سامبا، أنتِ لي**. كما كتب في النقد الشعري: **قصتي مع الشعر، ما هو الشعر / 100 رسالة حب**. وبسبب مضمون قصائده عن المرأة، فقد اتهم نزار مراراً بالإباحية منذ صدور ديوانه الأول (رغم أنّ قصائد أبو نواس وغيره في العصر العباسي كانت أكثر إباحية بدرجات). وأثارت قصيدة نزار «خبز وحشيش وقمر» رجال الدين في سورية ضده وطالبوا بطرده من السلك الدبلوماسي، وتداولَ البرلمان السوري بهذا الموضوع. وعمل نزار بعد تخرّجه كدبلوماسي في وزارة الخارجية السورية سفيراً في عدة مدن منها القاهرة ومدريد و لندن. وفي 1966، ترك العمل الدبلوماسي ليتفرّغ للكتابة، فأسس في بيروت داراً للنشر تحمل اسمه (وصدر عن داره منذ نهاية السبعينات مجلدات تحمل اسم **المجموعة الكاملة لنزار قباني**). ثم عاد عام 1970 بقصيدة رثاء جمال عبدالناصر، ومنذ 1975 بسلسلة عن بيروت، وفي الثمانينات عن ثورة «أطفال الحجارة».

طلّق قباني شعر الغزل بعد هزيمة 1967 ليصبح معبّراً بالشعر عن تلك المرحلة، فأطلق شعر المقاومة وأهل الأرض المحتلة وانتقد «عنتريات العرب التي ما قتلت ذبابة»، وأثار ديوانه **هوامش على دفتر النكسة** عاصفة في العالم العربي وأحدث جدلاً بين المثقفين العرب لنقده غير المسبوق لمسؤولية النظام العربي عن الهزيمة. لقد صدرت قرارات أحياناً بمنع إذاعة أغاني تعتمد أشعار نزار في الإذاعة والتلفزيون وفي التسعينات صدرت قرارات من وزارة التعليم المصرية بحذف بعض قصائده من مناهج الدراسة. وكما جلبت شهرة أدونيس عداوات استمرت عقوداً، فإنّ أعداء نزار كثر، بعضهم اتهمه بأنّ شعره حر (من ناحية لغته) فأثبت نزار أنّه يحافظ على الأوزان والقافية رغم توزيعه المختلف للأسطر. ومنذ أواسط الثمانينات دأب

الناقد اللبناني جهاد فاضل على نشر مقالات لاذعة ضد نزار وشعره في مجلة **الحوادث** أصدرها تباعاً في سلسلة من الكتب ضد نزار[7].

كانت بيروت المدينة التي سحرت نزار قباني وكثيرين غيره من سورية، أتاها شاباً في الخمسينات ولم يغادرها، واعتبرها مدينة الشعر والمتع المتعددة. كتب قباني قصيدته الطويلة **بلقيس** في رثاء زوجته العراقية، كما كتب قصائد عديدة في بيروت. في 15 كانون الأول 1981، وقع انفجار هائل في مبنى السفارة العراقية في بيروت قتل عدداً كبيراً من الناس ومن بينهم بلقيس.

شُكْرَاً لَكُمْ
شُكْرَاً لَكُمْ
فحبيبتي قُتِلَتْ وصارَ بوسْعِكُم
أن تشربوا كَأساً على قبرِ الشهيدة
وقصيدتي اغتيلت ..
وهَلْ من أُمَّةٍ في الأرضِ ..
- إلاّ نحنُ - تغتالُ القَصيدة ؟

كانت خسارة نزار بوفاة زوجته كبيرة، وأحسّ أنّ بيروت التي أحبّ إلى درجة القداسة باتت تستوجب ضريبة كبيرة، ووصفها ككرة نار أحرقت يديه ولكنّه ممسك بها كالطفل الذي يحمل في راحة يده حشرات سامة أو عقرباً دون أن يخاف من العقصة. اعتبر نزار أنّ التاريخ لا يعود إلى الوراء، فكما لا يمكن استعادة آثينا وروما كذلك لا يمكن استعادة بيروت: «يجب أن يكون لدينا الشجاعة لنعترف أنّ الحرب قد قلبت لبنان القديم. بعضنا سيحلم ببيروت الحسناء، بيروت الطفلة التي تلعب والتي جذبت ملايين الرجال، ولكن كُن واقعياً وانظر أمامك، لترى أنّ لا شيء بقي من بيروت سوى رائحة الحبر الصاعد من الكتب العتيقة». لا أحد ينسى كيف بكى هذا الدمشقي على فراق بيروت:

يا ستّ الدنيا يا بيروت...
نعترف أمام الله الواحد..
أنّا كنا منكِ نغار..
وكان جمالكِ يؤذينا..
نعترف الآن..
بأنّا لم نُنصفكِ.. ولم نعذركِ.. ولم نفهمكِ..
وأهديناكِ مكانَ الوردة سكّينا...

نعترفُ أمام الله العادل...
أنّا راودناكِ.. وعاشرناكِ.. وضاجعناكِ..
وحمّلناكِ معاصينا..
يا ستّ الدنيا، إنّ الدنيا بعدكِ ليست تكفينا..
الآن عرفنا.. أنّ جذوركِ ضاربة فينا..
الآن عرفنا.. ماذا اقترفت أيدينا..[8]

كانت قصائد نزار عن بيروت، جزءاً من آلامه كشاعر ليس لحال لبنان فحسب بل للوضع العربي العام. إذ نشر قصيدة «المهرولون» عام 1995 أثناء إقامته في لندن في جريدة **الحياة**[9]، فكانت حدثاً عكس ما يشعر به العرب، مثقفين ومواطنين:

سقطتْ غرناطةٌ
للمرّةِ الخمسينَ – من أيدي العربْ.
سقطَ التاريخُ من أيدي العربْ.
سقطتْ أعمدةُ الروحِ، وأفخاذُ القبيلةْ.
لم يعدْ في يدنا أندلسٌ واحدةٌ نملكها.

ترك نزار بيروت عام 1982 واستقرّ في لندن وتوفي في 30 نيسان 1998 وعمره 75 سنة.

- 3 -

بعد أشهر من رحيل نزار قباني عن بيروت، كان الشاعر العربي الكبير محمود درويش[10] يشدّ الرحال أيضاً ويتجّول بين العواصم ليستقرّ في باريس، حيث توفي في 9 آب 2008 وعمره 67 سنة بعد نزاع مع المرض.

أقام محمود درويش في بيروت من 1972 إلى 1982. ولكنّه بعد أكثر من 20 سنة من مغادرته لها قال في لقاء مع عبده وازن عام 2006:

حنيني إلى بيروت ما زلتُ أحمله حتى الآن. وعندي مرض اسمه الحنين الدائم إلى بيروت. ولا أعرف ما أسبابه... ولسوء حظّي أنني بعد سنوات قليلة من سكني في بيروت، وهي كانت ورشة أفكار ومختبراً لتيارات أدبية وفكرية وسياسية، متصارعة ومتعايشة في وقت واحد، لسوء حظي أنّ الحرب اندلعت.

وإذ يردّ وازن أنّ درويش قد كتب قصائد جميلة في بيروت، يقول درويش:

أعتقد أنّ أجمل ما كتبت ديوان **تلك صورتها وهذا انتحار العاشق**. ولكن بعد اندلاع الحرب صار الدم، والقصف، والموت، والكراهية والقتل... كل هذه صارت تهيمن على أفق بيروت وتعكّره. وبعض أصدقائي هناك ماتوا، وكان عليّ أن أرثيهم. وأول من فقدت هناك غسّان كنفاني. وأعتقد أنّ الحرب الأهلية في لبنان عطّلت الكثير من المشاريع الثقافية والفكرية التي كانت تحتاج بيروت. وانتقل الناس إلى جبهات مختلفة ومتناقضة ومتحاربة... كنتُ أخجل من اللبنانيين إزاء الحواجز التي كان يقيمها الفلسطينيون في الأرض اللبنانية ويسألون اللبناني عن هويته.. وكنتُ أطرح على نفسي أسئلة عدّة حول هذه الأمور، حتى أمام أصدقائي المتحمسين للقضية الفلسطينية والحركة الوطنية. ومن هذه الأسئلة: ماذا يعني أن ننتصر في لبنان؟ هذا سؤال كان يلحّ علي دوماً.. ماذا يعني الانتصار هنا؟ أن نحتلّ لبنان ونتسلّم الحكم في لبنان؟ كنتُ متشائماً جدّاً.

ولكي لا تفرض الصورة السلبية نفسها، علّق وازن: «الوجود الفلسطيني في بيروت كان له بعد ثقافي ساهم في منح بيروت دلالة ثقافية عربية». فيردّ درويش:

تستطيع أن تقول هذا الآن. بعدما وضعت الحرب أوزارها.. تستطيع من خلال رؤية محايدة أن تنظر إلى الآثار الإيجابية للتفاعل الفلسطيني مع الحياة الثقافية اللبنانية، أو التفاعل اللبناني مع القضية الفلسطينية. هناك جوانب إيجابية فعلاً. هناك مركز الأبحاث الفلسطينية، مجلّة **شؤون فلسطينية**، ومجلة **الكرمل** وسواها... في صباح ذات يوم وكنتُ أسكنُ في منطقة الحمراء، خرجت لأشتري خبزاً وإذا بي أشاهد دبابة إسرائيلية ضخمة... حينذاك وجدتُ نفسي وحيداً أتجوّل في الشوارع ولا أرى سوى الدبابات والجنود الإسرائيليين ورجالاً ملثّمين. قضيت فعلاً أياماً صعبة جداً، ولم أكن أعرف أين أنام... إلى أن حصلت الكارثة الكبرى وهي مجزرة صبرا وشاتيلا. عند ذاك تيقّنت من أن بقائي هناك ضرب من العبث والطيش.

وإذ يُفصح وازن عن سوء تفاهم حصل بين درويش وبيروت بعد مغادرته إلى باريس، يجيب درويش:

كان لديّ حبّ عميق لهذه المدينة. لكنّ العلاقة بين المحبّين ينتابها عتاب أحياناً. فعلاقتي ببيروت كانت علاقة حب. وقد شعرت في تلك اللحظة المأساوية بأنّ بيروت ستنسانا. هذا ما قلته وهو لا يجرح أحداً. وفعلاً مرّت بيروت لبضعة أيام في حال تراجع تجاه نفسها وتجاه الآخرين. أنتَ لبناني (أي عبده وازن) وتعرف أكثر مني. كانت بيروت محتاجة إلى وقت طويل كي تتوازن. ولكنّها ما لبثت أن مرّت بحروب أهلية أخرى في غياب الفلسطينيين.. لا، أنا لم أكتب عن بيروت سوى الحب[11].

كلام درويش عام 2006 بأنّ لا سوء تفاهم أبداً مع بيروت يختلف عما قاله في يومياته أثناء إقامته في بيروت صيف عام 1982 **(ذاكرة للنسيان)** وفي قصيدة **مديح الظل العالي** التي تنضح

أَلماً. في هذين النصين، نثراً وشعراً عن الغزو الإسرائيلي وحصار بيروت وخروج المقاومة الفلسطينية والهزيمة المدوية لليسار، يشعر القارىء بأنّ درويش عام 1982 هو شخص آخر تماماً غير الذي تحدّث إلى وازن بعد 25 سنة، ليس فقط في «التزامه» ومضمون خطابه السياسي بل وكأنّ في داخله عتاب على المدينة التي اتخذّها وطنه الثاني ولم يكن يريد أن يتركها ليذهب إلى أي مكان آخر غير فلسطين. لعلّ تجربته البيروتية قد علّمته الابتعاد عن «المباشرة» في إبداعه وجعلته يدرك أنّه أصبح مسيّساً إلى درجة كبيرة، وأنّ اسرائيل عام 1982 قد لقّنت مثقفي بيروت فعلاً درساً لن ينسوه بعد ذلك ويدفعهم بعيداً عن السياسة والارتماء في حضن باريس أو في حضن البطريركية العربية الدافىء. وكأنّ محمود درويش ما قبل 1982 قد مات وكأنّ كتاب **ذاكرة للنسيان** كتبه وكأنّه يريد أن يُخرج سمّاً من جسده، قال درويش لعبده وازن: «كتبتُ نصوص **ذاكرة للنسيان** وغاية هذا الكتاب النثري التحرّر من أثر بيروت، وفيه وصفتُ يوماً من أيام الحصار»[12].

في **ذاكرة النسيان** ثمّة حوار مع سيّدة ترحّب بالغزو الإسرائيلي وتنهر زوجها، صديق درويش، لأنّه كان يشكو من الغارات الإسرائيلية على المدينة: «وانتَ مالك، عايزين يضربوا الفلسطينيين».

ويعلّق درويش:

كانت في داخلها التربوي المعادي لما هو خارج طائفتها تحتفل بالخدمة المجانية التي يقدّمها الإسرائيليون لبطل أحلامها الوحيد: بشير الجميّل. كانت تعتقد أنّ هذه الحرب هي مجرّد تطوّع إسرائيلي لتنظيف لبنان من الغرباء والمسلمين، وحين ستنتهي بوصول بطل أحلامها إلى رئاسة الجمهورية، وبخروج الغرباء من لبنان، سيعود الإسرائيليون من حيث جاؤوا دون أن يحصلوا على أي أجر (...). ومع ذلك لم أكنّ لها العداء، بل الإحساس بالشفقة على ما قطَعَتْه من أشواط الوهم ورفض «الآخر». لم أحمل لها الضغينة، بل حملت لها ما أجده لدى الباعة من خبز وعنب. فأمام مثل هذا الإنغلاق الصلب والتشكّل النهائي تتوقّف محاولات الإقناع (...).

لا يواجه درويش هذا الجدار من الرفض حول وجوده في بيروت فحسب، بل إنّ حبّه لفيروز تناقشه هذه السيّدة وتحاول أن تنتزعه منه في حين كانت الطائرات الاسرائيلية تُغير على الشارع:

وارتفع من الراديو صوت فيروز: بحبّك يا لبنان. إرتفع من إذاعتين متحاربتين.
قلتُ: ألا تحبّين هذه الأغنية؟
قالت: أحبّها. وأنتَ؟

قلتُ: أحبّها كثيراً، وتوجعني.
قالت: بأي حقّ تُحبّها؟ ألا ترى إلى أي حدّ تماديتم؟
قلتُ: إنّها أغنية جميلة.. ولبنان جميل. وهذا كل ما في الأمر.
قالت: عليك أن تحبّ القدس.
قلتُ: أحبّ القدس. والإسرائيليون يحبّون القدس ويغنّون لها. وأنتِ تحبّين القدس.. وفيروز تغنّي للقدس.. وريكاردوس أحب القدس.. و..
قالت: لا. أنا لا أحبُّ القدس[13].

بعد أكثر من عشرين عاماً وفي حواره مع وازن، يعود درويش مراراً إلى تخلّصه من مرحلة «المباشرة» و«الالتزام»، فهو «يخجل» من أعماله السابقة («إنني لا أنظر إلى ماضيّ برضا، وأتمنّى عندما أقرأ هذه الأعمال، ألا أكون قد نشرتها كلّها»، لو أتيح لي أن أحذف لكنتُ ربما حذفت أكثر من نصف أعمالي»)[14].

ويصل وازن إلى سؤال محوري: «ماذا بات يعني لك وصفك بشاعر القضية أو شاعر المقاومة وفلسطين؟».

درويش: «طبعاً أنا فلسطيني، وشاعر فلسطيني، ولكن لا أستطيع أن أقبل بأن أُعرَف بأنني شاعر القضية الفلسطينية فقط، وبأن يُدرج شعري في سياق الكلام عن القضية فقط وكأنني مؤرّخ بالشعر لهذه القضية... أشعر بأنني في حاجة إلى لغة شعرية جديدة تحقّق الشعرية في القصيدة بشكل يجعلها أكثر شعرية إذا أمكن... قرائي الذين يحبّون «سجّل أنا عربي» رحلوا وتركوني أو أنّهم اكتفوا بذلك. إذن اقتراحي الشعري هو أنّ من حق الشاعر أن يواصل تطوير لغته وأن يحميها من التكرار والإرهاق».

أمّا وقد ترك درويش كل هذا وراءه، فهو يعترف لعبده وازن أنّ باريس كانت محطة التحوّل لديه:

أعرف أنّ في باريس تمّت ولادتي الشعرية الحقيقية. وإذا أردتُ أن أميّز شعري فأنا أتمسّك كثيراً بشعري الذي كتبته في باريس في مرحلة الثمانينات وما بعدها. هناك أتيحت لي فرصة التأمّل والنظر إلى الوطن والعالم والأشياء من خلال مسافة، هي مسافة ضوء.. وأتاحت لي باريس فرصة التفرّغ أكثر للقراءة والكتابة. ولا أعرف فعلاً إن كانت باريس هي التي أصابتني أم أنّ مرحلة نضج ما تمّت في باريس.. معظم أعمالي الجديدة كتبتها في باريس. كنتُ هناك متفرّغاً للكتابة.

وعمّا إذا ما بقي شيء في نفس درويش الجديد من مرحلته السابقة، يسأل وازن: «والدتك التي غنيّتها في قصيدة «أمي» ماذا تمثّل لك الآن؟».

درويش: «إنّها أمّي. وهي ما زالت على قيد الحياة. أمّا الوالد فتوفي منذ عشر سنوات. وقد أصيب بضربة شمس في الحج».

طبعاً كان وازن يطرح هذا السؤال في سياق الحوار عن تحوّلات درويش، ولكن درويش بدا وكأنّه يهرب من الإجابة ويضيف معلومة عن والده لا علاقة لها بالسؤال.

إذا كان انتحار خليل حاوي هو قصيدته الأخيرة، فإنّ محمود درويش فضّل الانتحار في قصيدة **مديح الظل العالي**، وفيها مرارات الشاعر وآلامه واستيقاظه من أوهام العروبة والتحرير والجماهير، فاقداً الرجاء في كل ما حوله، تاركاً بيروت من غير رجعة، متوجّعاً وكأنّه يتكلّم باسم ملايين الفلسطينيين الذين تركهم العرب والعالم عراة ذات صيف في حرب قاتلة عام 1982. مات محمود درويش الأول، أو بالأحرى انتحر في القصيدة، ليولد محمود درويش آخر في باريس.

هوامش الفصل الثامن

(1) كمال ديب، **على بوابة الشرق مشاهدات لبنانية**، بيروت، دار الفارابي، 2001.

(2) محمود درويش، **ذاكرة للنسيان** (1982)، في الأعمال النثرية، بيروت، دار العودة، 2009، ص 244-243.

(3) درويش، محمود، **ديوان محمود درويش**، المجلّد الثاني، **ورد أقلّ 1986**، بيروت، دار العودة، الطبعة الأولى، 1994، ص 341.

(4) محمود درويش، **ذاكرة للنسيان (1982)**، في **الأعمال النثرية**، بيروت، دار العودة، 2009، ص 261.

(5) من روايات حنا مينا: **المصابيح الزرق** (1954) و**الشراع والعاصفة** (1966)، و**الثلج يأتي من النافذة** (1969) و**فوق الجبل وتحت الثلج** (1991) و**الرحيل عند الغروب** (1992) و**النجوم تحاكم القمر** (1993) و**القمر في المحاق** (1994) و**المراة ذات الثوب الأسود** (1995) و**حدث في بيتاخو** الصادرة في العام نفسه و**عروس الموجة السوداء** (1996) و**المغامرة الأخيرة** (1997) ورواية **الربيع والخريف** و**حمامة زرقاء في السحب** ورواية **الشمس في يوم غائم**.

(6) على مدى 40 عاماً كان أهم المطربين العرب يتسابقون للحصول على قصائد نزار قباني، فغنّت له أم كلثوم: أصبح عندي الآن بندقية ، رسالة عاجلة إليك من ألحان عبد الوهاب. وعبد الحليم حافظ أغنيتين أيضاً: رسالة من تحت الماء وقارئة الفنجان من ألحان محمد الموجي. ونجاة الصغيرة 4 أغان: أيظن، ماذا أقول له ، كم أهواك ، أسألك الرحيلا، من لحن عبد الوهاب. وفايزة أحمد قصيدة رسالة من امرأة. وفيروز غنت له لا تسألوني ما اسمه حبيبي. وماجدة الرومي 5 قصائد هي: بيروت ست الدنيا، كلمات، مع جريدة، طوق الياسمين، أحبك جداً. وكاظم الساهر غنّى الكثير من قصائد نزار منها: إني خيّرتك فاختاري ، زيديني عشقاً ، علّمني حبك ، مدرسة الحب، يوميات رجل مهزوم، قولي أحبك، أكرهها، أشهد، هل عندك شك.

(7) جهاد فاضل، **نزار قباني الوجه الآخر**، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، 2000.

(8) نزار قباني، «يا ستّ الدنيا يا بيروت»، **الأعمال السياسية الكاملة**، بيروت، منشورات نزار قباني، الطبعة الثالثة 1983، ص 575.

(9) الحياة، 2 تشرين الأول 1995.

(10) من أعمال محمود درويش: **عصافير بلا أجنحة** (شعر)، **أوراق الزيتون** (شعر)، **عاشق من فلسطين** (شعر)، **آخر الليل** (شعر)، **مطر ناعم في خريف بعيد** (شعر)، **يوميات الحزن العادي** (خواطر وقصص)، **يوميات جرح فلسطيني** (شعر)، **حبيبتي تنهض من نومها** (شعر) **محاولة رقم 7** (شعر)، **مديح الظل العالي** (شعر)، **هي أغنية ... هي أغنية** (شعر)، **لا تعتذر عما فعلت** (شعر)، **أعراس، العصافير تموت في الجليل، أحبك أو لا أحبك** (شعر)، **تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، حصار لمدائح البحر** (شعر)، **شيء عن الوطن** (شعر)، **ذاكرة للنسيان، وداعاً أيتها الحرب وداعا أيها السلم** (مقالات)، **كزهر اللوز أو أبعد، في حضرة الغياب** (نص)، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، بطاقة هوية (شعر)، **أثر الفراشة** (شعر) 2008، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي** وهو الديوان الأخير الذي جمعه أصدقاء محمود درويش من بين أوراقه وصدر بعد وفاته.

(11) وازن، عبده، **محمود درويش: الغريب يقع على نفسه قراءة في أعماله الجديدة**، بيروت، رياض الريّس، 2006، ص 141-148.

(12) وازن، عبده، **محمود درويش: الغريب يقع على نفسه**، ص 147.

(13) **محمود درويش، ذاكرة للنسيان** (1982)، في الأعمال النثرية، بيروت، دار العودة، 2009، ص 256.

(14) وازن، عبده، **محمود درويش: الغريب يقع على نفسه**، ص 65-64.

الفصل التاسع

الشاعر أدونيس في بيروت

كان وصولي إلى بيروت يعني لي كأنني وصلتُ إلى نهاية الكون

أدونيس

- 1 -

أدونيس هو أشهر أديب ومفكّر سوري معاصر على المستوى العالمي. هو الشاعر العربي العالمي الأول، ولكن أعماله الشعرية بقيت نخبوية محدودة الانتشار في العالم العربي ولم تدخل حيّز الشعبية، فلا يذكر أي شخص أي قصيدة أو يحفظ أي بيت شعر له. وأثره الأكبر بنظري أنّه اليوم نموذج عربي للمثقف الذي وصفه إدوارد سعيد، وهذا الجانب من أدونيس، وليس شعره، هو ما أعالجه في هذا الفصل.

يشعر أدونيس أنّ له ثلاث ولادات: الأولى طبيعية في سورية «التي لم يكن لي خيار فيها»، والثانية هي ولادة شعرية في لبنان، والثالثة هي المنفى الاختياري في باريس. «لي وطن نسَجَته اللغة العربية في هذه الأماكن الثلاثة.. أحياناً أختصر انتمائي وأقول إنّ وطني الحقيقي هو اللغة العربية».

وُلد أدونيس (علي أحمد سعيد إسبر) في عام 1930 بقرية قصابين بمحافظة اللاذقية. وكان قد اتخذ «أدونيس» إسماً (وهو اسم إله فينيقي وإغريقي) في سن 18 عاماً ولم يظهر اسمه الحقيقي على أي من مؤلفاته. ولكن جهاد فاضل يؤكّد في معرض نقده لفكر أدونيس، أنّ الأخير ألقى قصيدة في حضرة أنطون سعادة في اللاذقية وهو في السادسة عشرة من عمره، وأنّ سعادة اسماه أدونيس، وينفي أدونيس ذلك[1].

في كتاب – مقابلة مع صقر أبو فخر يذكر أدونيس الكثير من تفاصيل حياته الأولى[2]. فهو لم يذهب إلى المدرسة قبل سن الثالثة عشرة، بل حفظ القرآن على يد أبيه كما حفظ عددًا كبيرًا من قصائد القدامى. وفي سن 14 عاماً، ألقى قصيدة وطنية من تأليفه أمام شكري القوتلي، رئيس الجمهورية السورية حينذاك، والذي كان في زيارة للمنطقة. فأعجب به القوتلي وطلب إرساله إلى المدرسة العلمانية الفرنسية في طرطوس على نفقة الدولة، حيث قطع مراحل الدراسة قفزاً. وهو، أثناء فترة المدرسة وعن سن يراوح 16 عاماً، أصبح عضواً في الحزب السوري القومي (عام 1945).

أثناء إقامته في اللاذقية أسهم في مطبوعات كجريدة **الارشاد** ومجلة **القيثارة**، وبدأ يوقّع باسم «أدونيس» واشتهر بهذا الاسم. ثم انتقل إلى دمشق للدراسة في جامعتها وعمل في جريدة البناء الناطقة باسم الحزب القومي، فبرز كشاعر مُكرّس لهذا الحزب وخاصة في قصيدته الوطنية «قالت الأرض». وأثارت هذه القصيدة ضجّة في بيروت ودمشق وكُتبت عنها المقالات أبرزها للمفكّر الماركسي حسين مروّة في بيروت وميشال أبو جودة في النهار. وبدأ يُرسل قصائده إلى الأديب سعيد تقي الدين الذي كان ينشرها له في مجلة **الآداب** التي أصدرها الأديب سهيل إدريس في بيروت عام 1951. وعام 1950 عقد أدونيس خطوبته على خالدة السعيد، التي تنتمي إلى نفس المنطقة في سورية.

وتخرج أدونيس من جامعة دمشق في الفلسفة سنة 1954، ثم التحق بالخدمة العسكرية في نفس العام وقضى سنة في السجن بلا محاكمة بسبب انتمائه للحزب السوري القومي الاجتماعي. وأمضى قسماً كبيراً من فترة الخدمة في مطالعة كبار الأدباء والشعراء والفلاسفة في العالم. وغادر سورية إلى لبنان عام 1956 عقب اغتيال العقيد في الجيش السوري عدنان المالكي في دمشق واتهام القوميين السوريين بالجريمة. أمّا بالنسبة لخطيبته خالدة السعيد، فبسبب ظروف كل منهما بسبب انتمائهما للحزب السوري القومي، واجها الصعوبات في سورية وتعرّضت خالدة للسجن مراراً بدون جرم ارتكبته سوى انتمائها السياسي، فلم يتزوجا سوى في العام 1956، وكان أدونيس أثناءها في دمشق بعد انتهاء خدمة التجنيد الإجباري، فغادرها إلى بيروت في تشرين الأول من نفس العام، فيما أمضت خالدة السعيد فترة أخرى في السجن. وبعد عبور أدونيس الحدود إلى لبنان بخمس دقائق أُعلن النفير العام في سورية ردّاً على العدوان الثلاثي على مصر: «لو تخلّفتُ خمس دقائق فقط لكان عليَّ أن ألتحق بالخدمة الاحتياطية، ولكان مصيري كلّه تغيّر[3].

في بيروت احتضنته صحف **النهار** و**الحياة** و**لسان الحال** و**الكفاح العربي**، والتقى الشاعر يوسف الخال، المُتخذ بيروت مقرّاً له، وأصدرا معاً مجلة **شعر** في مطلع عام 1957.

وكان يوسف الخال (1917-1987) شاعراً وصحفياً سورياً وُلد في وادي النصارى في سورية وعاش صباه في طرابلس، لبنان، ودرس الفلسفة على يد شارل مالك في بيروت. وكان الخال عضواً في الحزب القومي، إلا أن أنطون سعاده مؤسّس الحزب فصله كما فصل غيره، بعد دعوة الخال إلى «حريّة الفكر وحريّة الفرد». وأعلن الخال انسحابه رسميّاً من الحزب في جريدة **النهار** (11 كانون الأول 1947)[4]. وأنشأ في بيروت دار الكتاب حتى 1948، ليسافر بعدها إلى الولايات المتحدة للعمل في الأمانة العامة للأمم المتحدة في دائرة الصحافة والنشر، حيث تزوج من الرسامة هلن الخال. ثم قرر العودة إلى لبنان سنة 1950، لكنه غادر مجدّداً للعمل في الأمم المتحدة حتى 1955. إنّها تلك الفترة بعد عودته الثانية التي التقاه بها أدونيس ليصدرا مجلة **شعر** التي ضمّت قدامى القوميين السوريين ممن كانوا في بيروت أو هربوا من سورية بعد قضية اغتيال العقيد عدنان المالكي (نذير العظمة، أدونيس، خالدة السعيد، محمد الماغوط، الخ). كان حماس يوسف الخال للعمل الثقافي في بيروت عالياً إذ لفترة ثلاث سنوات (1957-1959) أنشأ صالوناً أدبياً لافتاً هو صالون مجلة **شعر** الذي عُرف بصالون الخميس، وضم أدونيس وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وفؤاد رفقا. وكان الخال قد تزوّج للمرة الثانية من الشاعرة مهى بيرقدار. لقد قيل الكثير عن دور مجلّة **شعر** في الإبداع وكسر المألوف، ولكن دورها وإن كان مميّزاً إلا أنّه مبالغ به، لما أشرنا في فصل سابق إلى التجديد المتواصل منذ عصر النهضة وصدور مجلتي **الأديب** و**الآداب** قبل **شعر** بسنوات.

في نهاية الخمسينات رأس أدونيس أيضاً تحرير مجلة الحزب القومي، البناء، ولكنّه بعد كتابة افتتاحية عن يسارية الحزب أغضبت بعض القوميين، افترق عن رفاقه عام 1958 وغادر الحزب عام 1960. وحول عضويته في حزب سعادة يعتبر أدونيس أنّ تحوّل الحزب القومي إلى طقس بيروقراطي وابتعاده عن العمل الفكري الذي شغل سعادة، كان السبب الرئيسي في ابتعاده عن الحزب، ومن ثمّ نمّوه الفكري وانفتاحه على عقائد أخرى. واستمرّت مجلة **شعر** في الصدور حتى 1964، وذكر الخال في عددها الأخير أنّ من الأسباب التي أدّت إلى توقف المجلة اصطدامها بجدار اللغة. ولكن في العام 1967 أُنشئت دار النهار للنشر فانضم إليها يوسف الخال مديراً وعاود إصدار مجلّته وإعادة طباعة أعدادها في 11 مجلداً صدرت عن هذه الدار. وأتخذ أدونيس طريقاً منفصلاً، حيث بدأ عام 1968 إصدار مجلة **مواقف** بين عامي 1968 و1993.

- 2 -

رغم أن عوامل كثيرة جمعت بين أدونيس ويوسف الخال، تأليف الشعر وعملهما معاً في مجلة **شعر** وعضويتهما في الحزب القومي وأصلهما من نفس المنطقة في سورية، فإنّ تلك العلاقة لم ترق إلى أكثر من زمالة. فبينما كان أدونيس يحسّن موقعه الفكري ويتوسّع في مداركه واهتماماته تمهيداً لمشروع فكري حداثوي، كان الخال يتجّه نحو اللغة المحكية وينفي صفة المفكّر عن نفسه (جاء في سيرة قصيرة بقلم يوسف الخال: «مع أنّي تخصصت بدراسة الفلسفة إلا أنّ سمعتي كشاعر وكأديب كانت هي الغالبة، فلمّا دعيت للتدريس في الجامعة الأميركية، فإنما دعيت لتدريس الأدب العربي»). حتى أنّ تعمّق أدونيس الباكر في التراث العربي، قابله جهل الخال بهذا التراث. فقد كان الخال يردّد أمام كتّاب ونقّاد في بيروت القول التالي: «نحن المسيحيين صنعنا للعرب ثلاث نهضات: النهضة الجاهلية والنهضة العباسية والنهضة المعاصرة». ليردّ عليه الناقد جهاد فاضل أنّ نهضة الجاهلية صنعها كل عرب الجاهلية بمن فيهم اليهود، وأنّ كتاب الأب لويس شيخو **شعراء النصرانية في العصر الجاهلي** الذي صدر في مطلع القرن العشرين مليء بالأخطاء الجسيمة، كاعتباره الشاعر العربي اليهودي السموأل نصرانياً واعتباره أي شاعر لم يثبت ديانته نصرانياً، كما أنه نصّر فيلسوفاً مسلماً ظهر في عصر الإسلام هو يعقوب بن اسحق الكندي. كما أنّ الأب أنستاس ماري الكرملي قد ردّ على كتاب لويس شيخو مبيّناً أخطاءه في مجلّة **لغة العرب** التي كان يصدرها الكرملي في بغداد. ويضيف فاضل أنّ نهضة العصر العباسي قد اقتصر دور السريان المسيحيين فيها على نقل الفلسفة اليونانية إلى اللغة العربية، وهي مساهمة على أهميتها لا تخفي أنّ الذين أبدعوا في الفلسفة كانوا من المسلمين، وأما عصر النهضة الحديثة، فقد ساهم المسيحيون والمسلمون على السواء في مشروع حضاري وثقافي لكل العرب، وكان دور المسيحيين على جانب كبير من الأهمية[5].

أصدر أدونيس العدد الأول من مجلّة **مواقف** في تشرين الأول 1968، واستمر في إصدارها حتى بعد مغادرته لبنان عام 1986، ثم توقفت في خريف 1993، بعد صدور 74 عدداً. خلال هذه السنوات مارس أدونيس التدريس في الجامعة اللبنانية وساهم في تأسيس اتحاد الكتّاب اللبنانيين، فيما واصل دراسته في جامعة القديس يوسف اليسوعية لينال درجة الدكتوراه في الآداب عام 1973. وأثارت أطروحته الجامعية **الثابت والمتحوّل** عاصفة من السجال بعد صدورها عام 1974 بعدما نشرتها دار العودة في بيروت. وتكرّرت دعوته كأستاذ زائر إلى جامعات ومراكز للبحث في فرنسا وسويسرة والولايات المتحدة وألمانيا. وتلقّى عدداً كبيراً من الجوائز العربية والعالمية وتُرجمت أعماله إلى 20 لغة آخرها إلى الصينية في أيار عام 2009. كما أنه، إضافة إلى أعماله الشعرية، يُعدّ واحداً من أكثر الكتاب العرب إسهاماً في المجالات الفكرية

والنقدية، حتى بلغ ما وضعه من كتب المائة، نذكر بعضها في الهامش[6]. واعتبره إدوارد سعيد الشاعر العربي العالمي الأول. وفي السنوات العشرين الأخيرة بدأ النقاد ترشيحه لنيل جائزة نوبل للآداب. وتأثّر أدونيس بعدد كبير من الشعراء العرب الكلاسيكيين وبالفلاسفة الألمان هيغل ونيتشه، كما تأثّر بأنطون سعادة كما سبقت الإشارة وبسعيد عقل كما كان واضحاً في ديوان **قصائد أولى**. ولكنّه اعتبر تأثّره بسعيد عقل ولغته عابراً ولاواعياً:

> سعيد عقل اختصر اللغة وأنجز أول قصيدة مُحكمة وقصيرة، وله تأثير مهم في المستوى اللغوي. ولكن عالم سعيد عقل الشعري ضيّق ومحدود ومكرّر.. فأنا على هذا المستوى نقيضه كلياً وبالكامل.

أدونيس الذي وُلد في سورية عام 1930، والذي أمضى معظم أوقاته في لبنان منذ تشرين الأول 1956، وجد بيروت المكان المناسب لشاعر طموح ليبدأ حياته. بدا العالم متفائلاً بفرص لا حد لها في بيروت لجيله من المثقفين العرب:

> عرفت بيروت شارعاً شارعاً، وخاصة من جهة البحر.
>
> كانت مدينة محايدة، لا تأخذ طرفاً في القضايا الكبرى للصراع بين التراث والحداثة، تاركة أطراف النقاش أن يقولوا ما عندهم. كان صعباً أن تدرك في تلك الأيام حدود لامبالاتها ومدى تسامحها العبقري». «حداثة بيروت ربما كانت واجهة دكان جميلة ولكن لا شيء في الداخل.

ولكنّ بيروت سمحت لرجال ونساء عرب باحتمالات الإبداع، ولعلّه (أدونيس) كان محظوظاً أن يعيش فيها عندما أصبحت عاصمة الآداب وواحة التنوير العربي. وهو دور كانت لعبته القاهرة من 1870 إلى 1950، فأنهى الحكم العسكري في مصر دور القاهرة بتسييسه للثقافة واضطهاده للكتّاب منذ 1952 حتى اليوم. ورثت بيروت الدور لأنّ القاهرة فشلت لا لأنّها كانت في منافسة، ويقال إنّ في رسالة لبنان التجارية تلبية لحاجة المحيط الإقليمي إلى مدينة حرّة ومتحرّرة، فظهرت بيروت التي عرفناها في الخمسينات والستينات وأوائل السبعينات.

ووجد أدونيس في بيروت خليطاً مذهلاً من التناقضات: الثراء الفاحش والفقر المدقع جنباً إلى جنب، التديّن إلى حدّ التعصّب والحداثة الأوروبية، الإخلاص إلى الماضي والتقاليد مع إصرار غريب على اقتناء البضائع المستوردة والأفكار الجاهزة والمواقف المرتجلة من أوروبا. كل هذا كان غذاءً لأدونيس، هو القادم من قرية ريفية ومن أقلية مذهبية، إلى مدينة لا تبالي بمذهبه وأصله وفصله ولم تسأله عن ذلك. والإشارة الوحيدة إلى مذهبه كانت عام 1968 في محاضرة ألقاها في «الندوة اللبنانية» في بيروت، عندما قال: «جئتُ من بيت شيعي، وككل بيت شيعي ورثنا التراجيديا بانتظار خلاص سيأتي يوماً ما». وقصد أدونيس أن يقدّم بعداً فلسفياً لا ولاءً طائفياً، لأنّ مبادئه وأفكاره كانت أكبر من ذلك، ولحظة الستينات لم تكن لحظة صعود الطائفية

بل كانت ذروة الثقافة العلمانية الحداثوية.

في تلك الفترة كان أدونيس نجماً ساطعاً في سماء بيروت ودنيا العرب بشعره وفكره وإبداعه. صحيح أنّه اهتم بالصوفية الإسلامية غارفاً من معين القرآن والمصادر الإسلامية، ولكنّه اهتم كثيراً بالرمزية والفكر المسيحي، وكانت بيروت مكاناً مثالياً لهذا النوع من الاهتمامات الثنائية. فدرس في جامعة القديس يوسف اليسوعية، ومنها حصل على منحة للدراسة في جامعة السوربون في باريس ليتعمّق في تلذّذه بالأدب الفرنسي. فكانت نشأته الأكاديمية مزيجاً من الصوفية الإسلامية والرمزية المسيحية والشاعرية الفرنسية. لم يتخذ موقفاً ضد فرنسا والغرب وخاصة في الشؤون الفكرية والثقافية، مميّزاً بين مواقفه السياسية ضد الاستعمار الغربي وإعجابه بالثقافة والحضارة في أوروبا. لم يتوقّف أدونيس كثيراً أمام دعاء القومية السورية والقومية العربية، وذهب أبعد من الديانات والطوائف، باحثاً في جذور التراث العربي وخاصة الشعر الذي سبق الإسلام ليجد جذراً إنسانياً مشتركاً. رفض أن يكون العِرق والعنصر والدم أسساً للعروبة والإسلام أو للهوية، هو الذي يعرف معنى الأقليات وحاجة الديمقراطية للابتعاد عن عرق أو دين مهيمن. فلم يثق به مثقفو القومية العربية، مشيرين إلى اسمه الفينيقي «أدونيس» دليلاً على «شعوبيته» المقتصرة على لبنان وسورية، وأنّه طيلة حياته تبع مدرسة أنطون سعادة القومية السورية. ولكّن أدونيس لم يتوقف عند كل هذا بل اختط مشروعاً خاصاً أثبت استمراريته بعد خمسة عقود، وتجسّد في عشرات المؤلفات.

عاش أدونيس في بيروت في ذروة عقديها الثقافيين في الفكر والأدب والإبداع، وساهم في حياتها الثقافية في الشعر والأدب والفكر وأصبح أستاذاً للأدب العربي في الجامعة اللبنانية. ولقد أشرنا إلى اعتبار طه حسين بيروت، لا القاهرة، عاصمة الثقافة العربية بعدما زارها عام 1956. وكان رأي المفكّر المصري زكي نجيب محمود أن عبارة طه حسين كانت غير صحيحة. وأنّ القاهرة، لا سواها من عواصم العرب، هي عاصمة الثقافة العربية. وأنّ سبب عبارة طه حسين أنّه كان ناقماً يومها على التضييق على الحريات في مصر في عهد جمال عبدالناصر، وعلى تراجع الانفتاح الثقافي على الخارج، وبخاصة على أوروبا. فلما زار بيروت أُخذ بانفتاحها على الخارج، وبشيوع اللغة الفرنسية التي يجيدها، في كل مكان فيها. وهذا موقف منطقي من طه حسين صاحب كتاب **مستقبل الثقافة في مصر**، وفيه يعتبر مصر قطعة من أوروبا، عليها باستمرار أن تنفتح على حضارة أوروبا وعلى حضارة البحر الأبيض المتوسط وعلى الحضارة العالمية في آن. فعندما وجد في بيروت مثالاً لما دعا مصر لأن تحتذيه وتتمثله، ولم تفعل ذلك، ثار وأعلن ما أعلن في بيروت»[7]. هذا كان تفسير زكي نجيب محفوظ.

ولكن أدونيس رأى عكس ذلك تماماً. يقول أدونيس الذي عاش في بيروت لمدّة ثلاثين

عاماً قبل أن يغادرها إلى باريس، إنّ

> بيروت هي مدينة مختلفة ونقيض دمشق.. فإذا كانت لدمشق هوية مسبقة يجري الحفاظ عليها، فإنّ بيروت بلا هوية مسبقة فتدخلها كأنّك تدخل أفقاً فعلاً.. وبيروت كانت تتيح لكل جماعة أو لكل شخص إمكان أن يخلق هويّته باستمرار فيما يخلق فكره وعمله. فهي من هذه الناحية مدينة مفتوحة وغير مكتملة. إنّها مدينة البدايات. دائماً يمكنك أن تبدأ شيئاً فيها. الخطر الأكبر الآن على بيروت هو الصورة التي باتت عليها بعد الحرب الأهلية. من الصعب التنبؤ بحركة الواقع. لعل الواحد منا يستطيع أن يتنبأ على المستوى الفكري، كأن يشغل عقله في التنبؤ بمصير القومية العربية أو القومية السورية، ولكن على مستوى حركة الواقع أعتقد أن من الصعب جداً التنبؤ. لذلك أخشى أن تتعرّب بيروت بالمعنى الذي تحدثتُ فيه عن دمشق. ودمشق ليست إلاّ نموذجاً للمدن العربية الأخرى. أخشى، حقّاً، أن تتعرّب بيروت بالمعنى السلبي.. وتشيخ وتتحوّل إلى مدينة فيها إحساس بالاكتمال، فتنكب على الحفاظ على ما هو موجود. والموجود شيء مخيف، ولا سيما حال الطوائف. كانت الطوائف إياها في الماضي أقل طائفية منها اليوم.. اليوم السنّي أكثر سنيّة من ذي قبل والشيعي أكثر شيعية من ذي قبل وبطبيعة الحال الماروني أكثر مارونية من ذي قبل. وما يخيفني هو أن تصبح بيروت مدينة معقّدة أكثر حتى من دمشق، وأن تصبح مجموعة مدن داخل سور، ومجموعة إغلاقات داخل هذا السور.. صار الإنسان في لبنان لا يقوّم بمواهبه الشخصية وبكفاءته الشخصية، وإنّما بانتمائه الطائفي. حتى داخل طائفته يقوّم بمدى قربه من أو بعده عن زعيم الطائفة.. أخاف أن يخنق الطائفي – التجاري أي السياسي – التجاري بيروت أيضاً[8].

وإذا كان يمكن القول إنّ المدينة تُقتل كما يُقتل الانسان، فأدونيس يرى أنّ بيروت «قُتلت» في صورتها التي عاش وجيله فيها ولم يعُد ثمّة حواضر في العالم العربي بعد بغداد ودمشق والقاهرة وربما الإسكندرية، بعد بيروت، كلّها «خَوت وشاخت». فالإنسان الفرد في المدينة العربية، بيروت أو غيرها، مشغول دائماً بتأمين الخدمات اليومية حيث الكهرباء مشكلة والماء مشكلة والمواصلات مشكلة والبريد مشكلة والخبز نفسه مشكلة. وكل شيء فيها مشكلة. كيف يمكن أن يكون مكان مثل هذا مدينة للإبداع؟ إنّها مدينة قاتلة وخانقة. ولكنّ أدونيس يعود ويستعير عبارة الكاتب السوري المسرحي سعدالله ونّوس عن أمله في بيروت جديدة: «نحن محكومون بالأمل».

في نقاش معبّر دار بين زكي نجيب محفوظ وعدد من الأدباء اللبنانيين والعرب المقيمين في بيروت، نرى بداية الشرخ بين المثقف العربي والنظام العربي العلماني. إذ إنّ زكي نجيب محفوظ، الذي امتعض من اعتبار طه حسين بيروت، لا القاهرة، عاصمة للثقافة العربية، سعدَ عندما انتدبته الحكومة المصرية في بداية الستينات للتدريس في جامعة بيروت العربية (تأسّست

عام 1960 كفرع لجامعة الإسكندرية المصرية). في هذا النقاش الذي نشره جهاد فاضل في مقال، قال زكي نجيب محفوظ:

أحببتُ أن آتي إلى بيروت لأرى كيف وأين يكون الانتقال الثقافي من القاهرة إلى بيروت. في الدراسات الإنسانية مثلاً؟ في النقد الأدبي، التاريخ، الفلسفة، وكيف كُتبت بالعربية الجديدة كل هذه النوعية من الدراسات التي هي علمية المنهج وإنسانية الموضوع، أين نجدها أكثر؟ في الشعر، في المسرح، في الموسيقى والغناء، في القاهرة أم في بيروت؟ كم مسرحاً في بيروت؟ وحتى الشعر والرواية سأفترض أن الأولوية فيها هي لبنان، وأنا لا أسلّم بهذا، ولكن افترض، هل هذا يكفي لأن يُقال: انتقلت الثقافة من القاهرة إلى بيروت؟.

وتحدّى أحد الحاضرين زكي نجيب محفوظ بالقول:

ولكن الحرية مفقودة عندكم في مصر». فأجاب زكي نجيب محفوظ: «لنرى ماذا نعني بالحرية. زارنا في مصر وفد ثقافي من تشيكوسلوفاكيا. أحد أعضاء هذا الوفد سألني، وأنا أستاذ فلسفة في كلية الآداب: أي فلسفة تعلّمون؟ قلت: كل التيارات الفلسفية. قال: هذا عجيب! وأنتم دولة اشتراكية؟ هناك فلسفة واحدة تدرّس عندنا في تشيكوسلوفاكيا هي الجدلية. قلت له: نحن لسنا كذلك. كل ما تتصوره من تيارات فلسفية – الجدلية المادية، الوضعية المنطقية، الوجودية، المثالية، التحليلية، البراجماتية.. كلها تجد من يناصرها وتزخر بها الدراسات في قسم الفلسفة عندنا في مصر. هل هذه صورة تدل على حرية فكر أو على تضييق في حرية الفكر؟ أنتم تتصورون حرية الفكر: إما أن أناطح الحكومة أو لا حرية. مش كده؟ ليس الأمر كذلك.

فردّ أحد الحضور:

بصراحة، هل يمكنك أن تهاجم هذا الكتاب الديني أو ذاك في القاهرة؟.

وأجاب زكي نجيب محفوظ:

إذا كانت الحريّة في نظرك أن أهاجم هذا الكتاب الديني أو ذاك، لعن الله الحرية. ليه؟ أنا أفصل بين ميدانين: ميدان عقيدة، وميدان تجول فيه حراً. إنما في ميدان العقيدة، الإنسان خُلق ليعتقد كما خُلق ليكون حراً. خلاص! هي ضاقت ما فيش إلا هذا «الكتاب» أو ذاك، أهاجمه فأكون حرّاً، أو لا أهاجمه فأكون رجعياً؟[9].

النص المقدّس كان إذاً موضع الافتراق بين المثقفين العرب العلمانيين وبين السائرين في ركب الأنظمة السياسية. وهذه نقطة مناسبة لكي نلج فكر أدونيس.

- 3 -

نأتي الآن إلى قلب المشروع الفكري «الأدونيسي» إذا صحّ التعبير، إنطلاقاً من أطروحته الجامعية وعبر كثير من آرائه التي سبقت تلك الأطروحة والتي أعلنها تباعاً وما زال. رغم أنّ معركة الحداثة بدأت مع عصر النهضة فإنّ بداية المحاولات الأكاديمية لقراءة التراث بمنهجية نقدية كانت مع أدونيس. وهو يقول عن أطروحته الجامعية **الثابت والمتحوّل** بأنّها كانت فاتحة النظر في التراث وأول كتاب أسّس لقراءة التراث قراءة جديدة.

مساهمة أدونيس الرئيسية في الثقافة العربية، عدا عن صفته الأولى كشاعر، أنّه اشتغل في النقد الأدبي، كما في **الثابت والمتحوّل**، بهدف التصدّي للموروثات الدينية الجامدة فكان في ذلك استمرارية للمشروع النهضوي العربي الذي رأى أنّ العرب لن ينتقلوا إلى عصر الحداثة بدون المعالجة النقدية للتراث والنصّ. وهو اشتغل باكراً على المسألة الدينية في الستينات من القرن العشرين، في وقت كان غيره مشغولاً بمسائل أخرى، ليتبيّن للجميع فيما بعد أنّ الدين كان في صلب مشاكل العرب. ولم يتوقّف أدونيس كثيراً عند رأي الحركات العقائدية في الدين. فهو رأى أنّ «كلام ميشال عفلق عن الإسلام باعتباره جوهر العروبة وروحها من غير تحديد للمعنى الذي يقصد إليه من كلمة «إسلام»، رابطاً بينه وبين القومية العربية، مجرّد كلام سياسي لا وزن له معرفيّاً أو علمياً، عدا عن أنّه يتناقض مع الأفكار التقدميّة التي يعلنها الحزب الذي أنشأه. والواقع أنّ ممارسات البعثيين كانت ممارسات دينية في العمق وعنصرية في العمق وقمعية في العمق، وضد الحريات»[10]. كما أنّ الدولة بنظر أدونيس يجب أن تبتعد عن الدين فلا يكون أساساً لها، بل أن تقوم على قيَم مدينية كاملة. ومن أجل ذلك على الثقافة العربية أن تدخل في نسيج الثقافة الكونية لا كهوية قائمة بذاتها إزاء الآخرين الذين في الخارج، بل بالحوار مع الآخر. ففي تاريخنا لم تنهض الثقافة العرية بالمعنى العميق لكلمة نهوض إلا باتصالها بالآخر».

أشار أدونيس في بداية **الثابت والمتحوّل** إلى أنّ الكتاب هو بحث «في أساسه رسالة قُدّمت إلى معهد الآداب الشرقية في جامعة القديس يوسف ببيروت لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي. وقد أشرف عليها الأب بولس نويّا اليسوعي، وشارك في مناقشتها، بالإضافة إليه، الأساتذة: الدكتور سعيد البستاني، الدكتور عبدالله عبد الدايم، الدكتور أنطون غطاس كرم. وكانت نتيجة المناقشة أن مُنح صاحب الرسالة شهادة دكتوراه دولة في الأدب العربي بمرتبة الشرف الأولى، بالإجماع»[11]. وأهدى أدونيس هذا العمل إلى الأب نويّا الذي كتب مقدّمة الكتاب. يقول الأب نويّاً في هذه المقدّمة إنّه قَبِلَ مرافقة أدونيس في بحثه لأنّه شعَرَ أنّه يحقق حلماً حلم به نويّا في شبابه: «عندما قرأت كتاب الكاتب الفرنسي هنري بريمون عن الشعر

المحض، فتساءلت: هل يوجد شيء من ذلك في الشعر العربي وكيف يمكن بحث هذا الموضوع بالنسبة إلى الشعراء العرب؟ وكنتُ آنذاك مولعاً برمبو ومالارميه وبول فاليري، وكان حلمي أن أحاول التخصّص في دراسة الشعر العربي لأميّز فيه ما هو من الفصاحة والبلاغة أي ما ليس إلا قالباً شعريّاً وليس من الشعر بشيء، وبين ما يشبه شعر رمبو ومالارميه أي الشعر كتجربة إنسانية هي مظهر لتجربة بروموثيوس في التراث العربي».

أما حلم الأب نويّا الثاني فقد تكوّن عندما قرأ كتاب هيغل **تجليّات الفكر**: «في هذا الكتاب عرض فلسفي لتطوّر الفكر الإنساني منذ الوحدة الجوهرية التي تتمثّل في المدينة اليونانية وقوانينها... وكنتُ لاحظت أنّ هيغل لم يعطِ أيّة أهمية للتجربة الإسلامية العربية في مراحل تطوّر الفكر البشري، مع أنّه لم يكن يجهلها. فتساءلت: ماذا يا ترى سيكون كتاب عنوانه «تجليات الفكر العربي الإسلامي عبر تاريخه»؟... وقد رافقتني هذه الفكرة طوال سنين حتى فاتحتني بمشروعك عن أطروحة يكون موضوعها بحثاً في الاتبّاع والإبداع عند العرب كشكلين للفكر العربي أو «صورتين» حسب تعبير هيغل»[12].

كان أدونيس يعمل باستمرار على بلورة وشدّ وتهذيب أطروحته في العقود التالية، وهذا يتضّح من المقدّمات الجديدة التي كان يضيفها للكتاب في طبعاته المتلاحقة عن دار العودة ودار الساقي. حتى أنّه اختصر الأطروحة في صياغة جديدة من 15 صفحة في طبعة 1990. قال في مطلع هذه المقدّمة/ الخلاصة:

> أعرّف الثابت في إطار الثقافة العربية بأنّه الفكر الذي ينهض على النص، ويتّخذ من ثباته حجّة لثباته هو، فهماً وتقويماً، ويفرض نفسه بوصفه المعنى الوحيد الصحيح لهذا النص، وبوصفه، استناداً إلى ذلك، سلطة معرفية. وأعرّف المتحوّل بأنّه، إما الفكر الذي ينهض، هو أيضاً، على النص، لكن بتأويل يجعل النص قابلاً للتكيّف مع الواقع وتجدّده وإمّا أنّه الفكر الذي لا يرى في النص أية مرجعية، ويعتمد أساساً على العقل لا على النقل.

ويحدّد أدونيس أطروحته

> في أساس الإشكال المعرفي العربي أنّ الاتجاه الذي قال بالثابت النصي على المستوى الديني، قاس الأدب والشعر والفكر، بعامة، على الدين. وبما أنّه، لأسباب تاريخية، كان يمثّل رأي السلطة، فإنّ الثقافة التي سادت كانت ثقافة السلطة – أي أنّها كانت ثقافة الثابت. هكذا حدث في الممارسة تمفصلٌ بين الديني السياسي، من جهة، والثقافي من جهة ثانية. وتحوّلت المعرفة الدينية الخاصة إلى معيارية معرفيّة عامة[13].

لم يولد مشروع أدونيس مع صدور **الثابت والمتحوّل** عام 1974، بل بدا منذ إصداره العدد

الأول من مجلّته **مواقف** ثائراً غاضباً، يُعلن مشروعه الفكري الذي لازمه في العقود الأربعة التالية. فهو في افتتاحية **مواقف** الأولى يحذّر من أنّه «لن تكون هناك موضوعات مقدّسة لا يجوز بحثها.. إنّه النقد الدائم وإعادة النظر الدائمة.. نقيض القبول سلفاً بما نرثه أو يرِد علينا... القصيدة أو المقالة كتيبة لا تعود موضوعاً فنياً بقدر ما تصبح فاعلية مغيّرة».

ثم يتابع تقديم مشروعه في افتتاحية العدد الثاني: «هل يمكن العربي أن يحقق الثورة ما دام يحيا ويفكّر في إطار القيم الموروثة المطلقة الثابتة؟ هل يمكنه أن يغيّر وضعه، أعني ذاته، إذا لم يتغيّر المطلق الثابت؟.. تعني الثورة نظرة جديدة تتضمن نقداً لما سبقها سواء كان دينياً أو غير ديني. بعد قرابة نصف قرن من الكلام على الثورة العربية (منذ 1915) وبعد قيام عدّة أنظمة عربية تصف نفسها بأنّها ثورية ما يزال نموذج المجتمع العربي هو المجتمع الذي لا يفكّر بفكره، بل الذي يفكّر بالفكر الغيبيّ»[14].

ثابر أدونيس على متابعة مشروعه في القراءة الجديدة للتراث: «أطمح إلى تأسيس قراءة جديدة. إنّ أزمة الثقافة العربية اليوم في جميع جوانبها هي أزمة قراءة أكثر مما هي أزمة كتابة. وهذه الأزمة لا تتعلّق بقراءة النصوص الحديثة فقط وإنّما بقراءة النصوص القديمة أيضاً.. أخصّ بالذكر على سبيل المثال قراءة النص الديني كما هي سائدة اليوم. في معظم الأحيان يكون النص جبلاً، وتراه في مثل هذه القراءات مجرّد حجر في زاوية مظلمة ومعتمة»[15].

وضع أدونيس بعض عصارة تجربته في بيروت التي استمرّت عقوداً في كتاب **الشعرية العربية** (1985) ليعلن أنّ المبدع العربي تعرّض لحصار مزدوج بين الفكر الغربي والتراث الإسلامي. هو، أي أدونيس، لم يرد أن يكون طوباوياً توفيقياً بين التراث والحداثة، بل يريد أن يذهب أبعد من ذلك بكثير فينعى عصر النهضة العربية وما أسماه ألبرت حوراني «العصر الليبرالي في تاريخ العرب». بل اعتبر أدونيس أنّ الزواج بين الحداثة المستوردة من أوروبا والتراث الذي يهيمن على النظام السياسي والاجتماعي والثقافي العربي والذي يطيعه كل رجل وامرأة، قد أدّى إلى عالم وحشي وقاحل، إلى «صحراء من الاستيراد والاستهلاك»، «صورة مزيّفة عن الحداثة»، عالم عربي لا علاقة له بالواقع الغربي ولا يعترف بما يريد أن يقتبسه عن الغرب. «حداثتنا المعاصرة هي وهم»، ومثقفو العرب الذين يخضعون لهذا الإغراء محكومون بالفشل.

في العام 2000 صدرت في بيروت مقابلة طويلة أجراها الكاتب صقر أبو فخر مع أدونيس، لم تلق النقد والانتشار الكافيين رغم محوريتها في تلخيص مشروع أدونيس الفكري[16]. لقد وصل أدونيس إلى قناعة أنّ «مشروع الحداثة فشل بكامله في المجتمع العربي». ويقول إنّ «أكبر دليل على فشله هو أننا أخذنا منجزات العقل الغربي ورفضنا مبادىء هذا العقل. رفضنا العقل

نفسه وأخذنا منجزاته فقط. وهذه مجرّد لعبة استهلاكية وأكبر احتقار لمعنى الحداثة.. إذا كان لدينا اليوم ظواهر فنيّة حديثة في الفن التشكيلي أو في الفن الروائي أو حتى في الفن الشعري، وإذا كان لدينا بروز فكرة جيدة فهي لا تعود إلى النمو الطبيعي للمجتمع وإلى تفتّح طبيعي من داخل المجتمع وحركة تطوّره، بقدر ما تعود إلى الانشقاقات التي جاءتنا خلال صلاتنا بالفكر الغربي».

ويطرح أدونيس سؤالاً افتراضياً: لو انتزعنا من الثقافة العربية اليوم مؤثرات الفكر الغربي وجميع أشكال التأثير فماذا يبقى فيها وماذا يبقى منها؟ ويجيب أدونيس بأنّه لا يبقى سوى الفكر الديني الأصولي المغلق، وأنّ على المثقف أن يقول هذا الكلام، لا أن يردّد كلاماً مهيناً للثقافة والإنسان ويعتبر أي اقتباس أو انفتاح بأنّه غزو ثقافي. ويطالب أدونيس بحداثة ثانية، لأنّ الحداثة الأولى الفنية والشعرية (الخمسينات والستينات) قد أدّت مهمتها في إطارها التاريخي، وعلى العقل العربي أن يكون قادراً على ابتكار صيغ للتعبير عن المشكلات الراهنة.. ولكن هل هذا ممكن؟ هل هو ممكن في ظل سلطات تخاف الفكر مثلما تخاف الموت؟ لذلك تغلق المنافذ في وجه المفكرين وتمنعهم من القدرة على التفكير بحرية»[17].

والديمقراطية لوحدها لا تكفي. لأنّه «إذا لم يتيسّر للديمقراطية وللعلمانية عقول كبيرة وأخلاق وممارسات كبيرة وتربية راقية، تتحوّل إلى مجرّد ألفاظ». ولكن لا غنى عن الديمقراطية والعلمانية لولادة الفكر والأخلاق.

ورغم أنّ أدونيس يعود مراراً إلى الأمل، إلا أنّ تشخيصه للواقع العربي ينضح عن وضع ميؤوس، إذ إنّ احتمال التغيير ضئيل جداً أمام قوّة السلطة لتي لا تُقهر. المشلكة الأساس إذاً هي «السلطة وبنية السلطة عند العرب. وما لم تتغيّر هذه البنية من المحال أن نتقدّم. لأنّ السلطة صارت مجتمعاً منفصلاً داخل هذا المجتمع العريض، مثل قلعة مطوّقة ومسوّرة من جميع الجهات، وهي تملك المجتمع الذي تهيمن عليه بالكامل. فهي إذن تشلّ المجتمع وتمنعه من أن يشارك في بناء السياسة التي هي مسؤوليته. المجتمع وأفراده لا رأي لهم في أي شيء. والشعب معزول عن المشاركة في بناء مصيره وحضارته ومستقبله. وهذا العزل الذي تمارسه السلطة العربية منذ قرون هو أساس تخلّفنا»[18].

ويشرح أدونيس لماذا يحتاج العرب إلى إعادة قرءة تراثهم، بأنّ الشعوب العربية خلال 1400 سنة متواصلة استندت في نظرتها إلى العالم وفي مقاربتها الأشياء وفي علاقاتها بالآخر إلى مفهومات راسخة ومستمدّة من فهم معيّن للإسلام الذي هو أساس حياتها وثقافتها، ها هي تجابه اليوم أوضاعاً جديدة وثقافات مختلفة وتطورات محيّرة، فما عادت قادرة على فهم العالم المعاصر بالمفهومات الموروثة مهما كانت. والحل عند أدونيس لفهم العالم المعاصر هو

رؤية جديدة ومفهومات جديدة تنبثق من إعادة نظر جذرية للثقافة الإسلامية «وإلاّ نحن ذاهبون إلى الكارثة.. من المحال أن نفهم القرن الحادي والعشرين بنظرة ترسّخت في القرن الأول الهجري. نحن نمشي مقيّدين نفكّر والسلاسل في رؤوسنا وفي أعناقنا. وعلى الرغم من ذلك ما زال بعضهم يلوك نظرة متطرّفة تدّعي أنّ في الإسلام حلاً لكل شيء ونظرة متطرّفة تواجهها أنّ الإسلام سبب كل تخلّف. لماذا هذا التضارب والتطرّف؟ لأنّ حرية النقاش والتعبير والتفكير غير موجودة»[19]. أولئك الذين يتهمون الإسلام بأنّه أساس التخلّف لا يعترفون، حسب أدونيس، أنّه كان في عهد العباسيين وسيلة للتقدّم. فتأويل النص هو مفتاح الفهم، وليس التعصّب للدين أو معاداة الدين، العقل عند أدونيس هو قبل الدين، والدين هو تابع للعقل وليس العكس.

ويلفت أدونيس النظر إلى طغيان الحركات الظلامية عند العرب وتراجع العلمانيين والمتنوّرين: إنّه لشيء مخيف في آخر القرن العشرين (وبداية القرن الحادي والعشرين) أن تكون الفئة الوحيدة التي تمتلك الحرية الكاملة في التعبير عن آرائها هي الفئات الظلامية، لها الحق في التعبير عن فكرها بحريّة تامة، منابرها موجودة في المساجد وفي المجلات والجرائد والأموال ووسائل الاتصال وحرية الاجتماع والدعوة، والجمهور جاهز والإيديولوجيا حاضرة، وتمتلك كافة مقومات الأحزاب. «الأصولية بالمعنى السائد خطِرة جداً، وهي حركة آلية عمياء لا ترى إلا حركتها هي وتلغي ما عداها. وهذا من أخطر ما يجابهنا». إنّها معطّلة للمجتمع ولكل مظاهر الحياة ومؤذية مارست القتل، من حسين مروّة ومهدي عامل (في لبنان) إلى فرج فودة في مصر، وحاولت قتل نجيب محفوظ ونفت نصر حامد أبو زيد، فضلاً عن عشرات الضحايا في الجزائر ومصر وغيرها من البلدان العربية[20].

فيما سار العالم المسيحي في طريق التغيير والتحرّر وإخراج النص الديني من الشعوذة، بدءاً من القرن السادس عشر مع الإصلاحيين البروتستانت ورواد عصر النهضة الأوروبية في فرنسا وألمانيا وإيطاليا، بقي العالم العربي على حاله خلال 1400 سنة حتى اليوم، حيث انتقت السلطة الزمنية والدينية في دنيا العرب والإسلام ما يناسبها من أفكار وطروحات لتستمرّ في هيمنتها، وأهملت ما يعارض هذه الهيمنة، بما فيها تفسيرات أخرى للنص ومفاهيم الله والخلق. ويعجب أدونيس كيف أنّ اليهودية، كدين بدائي رعوي، أتاحت لأتباعها أن يقيموا نوعاً من التوازن بينها وبين العلمانية ونوعاً من الديموقراطية فيما بينهم، وأن يتحاور مجتمعهم دون أن يتقاتلوا، وأنّ عدداً كبيراً من مثقفي اليهود يسخرون من قصص التوراة وحكايات الأنبياء. بينما الإسلام العريق والأرقى ديناً من اليهودية لم يستطع أن يفعل ذلك قط، وكيف أنّ المسيحية أيضاً استطاعت بعد ثورات عنيفة وحروب دموية أن تتوصّل إلى مثل

هذه المجتمعات في أوروبا أمّا الإسلام فما زال بعد 1400 سنة يكرّر نفسه وما فتئ ينتج السلطة إيّاها التي أُسست قبل 14 قرناً.

> الإسلام السائد نفسه ليس فيه فكر. إذا تناولنا الإسلام اليوم بوصفه فكراً فلن نجد فيه مفكّراً واحداً ذا قيمة. فإن وُجد مفكّر ما له بعض الحضور، فإنّ فكره لا يعدو كونه نوعاً من إعادة كتابة لكتابة الفقهاء القدامى. ليس هناك فكر إسلامي جديد اليوم على الإطلاق. وهذا ينطبق على القرن العشرين كلّه. فمع أنّ الكلام على الإسلام لا يتوقّف، فهناك كلام كثير على الصحوة الاسلامية والنهضة الإسلامية والفكر الإسلامي، لكن لا فكرة جديدة حيّة، إنسانياً وعقلياً، أضيفت إلى ما قاله المسلمون القدامى. كل شيء تحوّل إلى طقوس وإلى شرع. الموجود الوحيد هو القانون والشرع. ولكن هذا شيء والفكر شيء آخر. ويبدو الإسلام كما يُمارس اليوم ومعه الأديان الأخرى في هذه المنطقة (المسيحية واليهودية) خارج الفكر وخارج العقل لكنّه داخل الطقوس والعبادات والتشريعات.

ولا يوافق أدونيس أنّ عهود الإسلام كانت كلّها نور ومعرفة وأنّ ما قبلها وما عداها هو الجهل والظلام. بل إنّ الإسلام قدّس لغة الجاهلية وأدَبَها واعتبرها المقياس، واختار أيضاً ما يناسبه من أساطير وأهمل أخرى. لذلك أشرف أدونيس على **ديوان الأساطير** بعدّة أجزاء يشتمل جميع النصوص القديمة التي ظهرت قبل الأديان في الشرق الأوسط، وتحديداً في العراق ومصر. ويقول أدونيس لصقر أبو فخر: «أنت تعرف تماماً لماذا يرفض الإسلام هذه النصوص القديمة. إنّه يرفضها باسم الوثنية تارة وباسم الخرافة والسحر تارة أخرى. لكن من المستغرب أن يتبنّى القرآن كثيراً من هذه الخرافات ولا سيما المتعلّقة باليهود مثل عصا موسى والطوفان وانشقاق البحر.. إنّ في الموروث الإسلامي، على الرغم من أنّ الإسلام نَقَد الأسطورية والفكر الأسطوري، كثيراً من الأساطير. وأعتقد أنّ الفكر الإسلامي السائد اليوم هو، في شكله الأصولي، فكر أسطوري، لكنّه فكر أسطوري «مُشرعن». أي أنّ الشعر والشفافية الموجودة في الأسطورة القديمة افتقدها هذا الفكر وصار أسطورة مشرعنة اتخذت طابع القانون. وهذا جمّد حركية الفكر الإسلامي وجمّد المخيلة الإسلامية. وأنا أعتقد أنّ الفلاسفة والمفكّرين المختصّين يجب أن يدرسوا الفكر السائد الأصولي بوصفه فكراً أسطورياً مشرعناً».

ويعلّق أبو فخر على رأي أدونيس بأنّ بعض الباحثين قد درسوا فعلاً بعض الأساطير ورأوا أن القصص القرآني ليس سرداً لوقائع تاريخية بل حكايات ورموز وعِبَر تهدف إلى الموعظة والفكرة الأخلاقية، ويذكر أمثلة من النص الديني بأنّ الكون قد خُلق في ستة أيام وتفاحة حواء وآدم وطوفان نوح وتوقف الشمس بأمر يوشع بن نون والأيام الثلاثة التي

أمضاها النبي يونس في بطن الحوت والإسراء والمعراج وشق القمر نصفين، وهي كلها قصص كانت منتشرة في نصوص ما قبل الإسلام. ويضيف أدونيس أنّ كثيراً من نصوص التوراة هي كتابة جديدة لعدد من الأساطير القديمة، اقتبست مثلاً من بلاد ما بين النهرين[21]. «قصص التكوين وسِفر أيوب وسِفر إرميا ونشيد الأناشيد، كلّها مستمدّة من نصوص سابقة. لكن القرآن استعاد كثيراً من هذه الأساطير الواردة في التوراة. بينما المسيحية نبذتها كلّياً ولم تستعن إلا بأسطورة واحدة هي أسطورة «تمّوز» أي الموت والانبعاث».

ولكن ماذا عن الحضور المسيحي الثقافي في الشرق؟

> المسيحية تكاد أن تكون مهمّشة ولا وجود لها في المضمار الفكري الثقافي. حتى أنّ الكنيسة داخل المجتمع الإسلامي تأسلمت بمعنى أو بآخر. ولهذا ليس للمسيحية المشرقية حضور فكري، لأنّها، في تقديري، أسلمت منذ زمن طويل، أي أنّها اتخذت طابع المجتمع الإسلامي وصارت مجرّد شعائر وطقوس دينية.

***

لم تبقَ آراء وكتابات أدونيس بدون ردّ طويلاً، بل أنّ عداءً شرساً ظهر في صحف عدّة شملت عدداً كبيراً من مثقّفي بيروت والقاهرة وعواصم أخرى. ونقد مثقفي بيروت لأدونيس سنعود إليه في ملحق الكتاب، ولكن سنقتصر هنا على ذكر إحدى المعارك ضد أدونيس التي قادها الناقد جهاد فاضل في مجلة **الحوادث**، الذي جمع ما قاله في أدونيس في عدّة كتب. قال فاضل إنّ أدونيس «لم يكن قومياً سورياً فقط، بل كان ماركسيا أيضاً في بعض المراحل كما كان ناصرياً ولو لفترة وجيزة»، وأنّه في بعض الأحيان «كان قومياً وماركسياً معاً» وأنّ «أجهزة الإعلام السوفياتية، ومنها وكالة نوفوستي تتحدّث عنه (أي عن أدونيس) كما تتحدّث عن الشعراء الماركسيين القريبين من موسكو. ولكنّه سرعان ما ارتدّ عن هذا الخط ليتبنّى خطوطاً أخرى مختلفة. ومن هذه الخطوط خط الانبهار بالغرب ونظمه وأفكاره»[22]. وسخر فاضل من مفردات أدونيس الأكثر شيوعاً، كلمات مثل «الحداثة» و«الإبداع» و«النهضة» و«التجديد»، إلخ، «وكأنّ الحداثة يمكن أن تُبنى بلا تراُث أو كأنّها في صدام جدلي معه». واعتبر فاضل أنّ أدونيس من خلال مجلّة **مواقف** وسواها كان يعير الهامشيين في التاريخ العربي الإسلامي عنايته القصوى، وأنّ «العداء للعرب خط سلكه أدونيس طيلة حياته لدرجة أنّه طبع حياته الفكرية كلّها من البداية إلى النهاية، من الحزب القومي، بل وقبله، وصولاً إلى وقتنا الراهن، وإن كان هذا الخط قد تصاعد في وقت أكثر من وقت آخر. ولا شك أنّ من أوقات التصاعد فترة

الدراسة لنيل الدكتوراه من جامعة اليسوعيين في بيروت، الفترة التي فهم فيها الأب بولس نويّا اليسوعي «مقاصده» من كتابه **الثابت والمتحوّل** كما يشير الأب المذكور في مقدمة الكتاب. وهو كتاب يتعامل فيه أدونيس مع الأدباء العرب الأقدمين على الهوية: فمن كان مسلماً أو منتمياً إلى أصول عربية كان رجعياً، ومن كان غير ذلك كان مجدّداً ومبدعاً»[23]. (قد يكون لجهاد فاضل رأيه في سيرة أدونيس ولكن يصعب قبول اتهامه لأدونيس أنّ خطه بدأ «قبل الحزب» أي قبل أن يكون سنّه 15 عاماً، مع أنّ ما تنكبّه أدونيس من درس يحتاج إلى سنين طويلة من الأبحاث أين منها طفل في قرية قصابين).

واتهم فاضل جامعة القديس يوسف اليسوعية بأنّها تابعت «خطها القديم في تقسيم التراث» الذي بدأ مع الآباء روفايل نخلة (مصري) ولويس شيخو (من سريان العراق) وهنري لامنس (بلجيكي)، بل إنّ أبرز محاولاتها، حسب فاضل، كانت مع:

> الشاعر السوري أدونيس في أطروحته **الثابت والمتحوّل** التي أشرف عليها راهب آخر من الموصل هو الأب بولس نويّا.. ففي هذه الأطروحة يركّز أدونيس على الفرضية التي تقول بأنّ التراث العربي مجموعة تراثات لا تراثاً واحداً، وأنّ هذه التراثات منفصلة متباعدة متباغضة لا يربط بينها رابط وتكاد تكون لمجموعة شعوب لا لشعب واحد... وفي هذا الكتاب الذي يشكّل كل ما كتبه أدونيس بعده مجرّد تنويع عليه لا أكثر، يفرز أدونيس علماء العرب وأدباءهم وشعراءهم فرزاً طائفياً شبيهاً بالفرز الطائفي الحالي في لبنان: فقد صنّف أدونيس في عداد المبدعين من كان قرمطياً أو إسماعيلياً أو صابئياً أو يهودياً، وعلى العموم كافة الخوارج والثائرين على العرب.. أمّا العلماء والأدباء والشعراء المسلمون فقد أخرجهم من خانة الإبداع والمبدعين وألقى بهم في خانة الثبات وذلك لجمودهم وتجرّدهم واتباعهم للسنن والتقاليد الأدبية العربية الموروثة. ويقول أدونيس في **الثابت والمتحوّل** وبالحرف الواحد: «لا يصح أن نقول إنّ هناك تراثاً عربيّاً إسلامياً واحداً، وإنّما هناك نتاج ثقافي معيّن، يرتبط بنظام معيّن، في مرحلة تاريخية معيّنة. وعلى هذا فإنّ ما نسمّيه تراثاً ليس إلا مجموعة من النتاجات الثقافية – التاريخية التي تتباين حتى درجة التناقض. لذلك لا يصح البحث في التراث كأصل أو جوهر أو كلّ»[24].

ويضيف فاضل أنّ أدونيس لا يكتفي بتقسيم التراث العربي بل يريد إعادة نظر شاملة بالماضي الثقافي والقيام «بانقلاب» فكري شامل بموجبه يُطاح بالجاحظ والتوحيدي والحريري وبديع الزمان الهمذاني وسواهم من الأدباء والعلماء، وينصّب مكانهم حمدان قرمط وأبو سعيد الجنابي وأبو إسحق الصابئ وابن الراوندي اليهودي على أساس أنّ هؤلاء الأخيرين هم المبدعون الحقيقيون وأصحاب البذور الحداثوية الحيّة التي طُمست لأنّ أصحابها كانوا في صفوف المعارضة»[25]. ويعمد فاضل إلى تلخيص مشروع أدونيس بطريقة مسخته، بقوله:

> المبدأ الأساسي الذي تصدر عنه (هذه الآراء) واحد وملخّصه أنّ العرب والمسلمين مصابون بالعقم الحضاري والثقافي، فإذا لمح الباحث عندهم ضوءاً ثقافياً أو حضارياً، هنا أو هناك، فلا بد أنّ الذي أشعل هذا الضوء أجنبي عنهم. والعربي في أحسن أحواله وارث أو مقتبس. وأنّ الابداع غريب عنهم فطرة وجبلة. ومن أراد أن يتوسّع في وجهة النظر هذه عليه مراجعة كتاب أدونيس **الثابت والمتحوّل**، فهو موجود في المكتبات وصاحبه ما زال حتى الساعة عضواً بارزاً في اللجنة المركزية لهذه المؤسسة، إن لم يكن قد انتخب أخيراً أمينها العام.

وفوق ذلك يقول فاضل:

> ولا يقتصر النظر إلى التراث العربي على أنّه مجموعة تراثات على باحث واحد أو على عدّة باحثين. هناك «مؤسسة» أبحاث كاملة توزّع العناوين والهياكل هنا أو هناك من أجل الوصول إلى تأصيل كامل ونهائي لهذا الموضوع، نظراً للنتائج الهامة التي يفرزها هذا الموضوع على أرض الواقع[26].

ولكي يدعم فاضل رأيه بأنّه يشم مؤامرة غربية صهيونية ما من كل هذه الأبحاث فهو يعطي مثل المؤرخ اللبناني كمال الصليبي الذي روى ما حصل معه عندما كان يتابع دراسته في جامعة لندن. فيقول فاضل:

> كان المستشرق برنارد لويس أستاذ كمال الصليبي، وهو باحث غربي صهيوني، يحرّضه على أن يستعمل في بحثه الذي كان يعدّه لنيل شهادة الدكتوراه، وموضوعه **تاريخ لبنان الحديث**، مصطلحات من نوع موارنة ودروز وشيعة وسنة وأرثوذكس وما إلى ذلك. ويقول له ليس هناك شيء اسمه تاريخ لبنان أو تاريخ سورية أو تاريخ العرب. هناك الصراعات الدينية والطائفية بين الموارنة والدروز والسنة والشيعة وما إلى ذلك. وليس برنارد لويس وحده في مثل هذا النظر. هناك جامعات كثيرة في الغرب لديها مراكز أبحاث ودراسات حول القضايا العربية تصرّ على أن تنطلق من كون تاريخ العرب مجموعة تواريخ لا تاريخاً واحداً، على الصورة التي شاهدناها عند أساتذة جامعة القديس يوسف أو عند أدونيس[27].

وأنّ أدونيس عندما وجد أكثر العواصم العربية مقفلة بوجهه، يمّم شطر باريس وفيها يلتقي بمن وافق هواهم هواه (كمحمد أركون والطاهر بن جلّون وعبدالكريم الخطابي، الخ) وفي رعاية مؤسسات ثقافية فرنسية تلك التي وجدت فيه داعية للثقافة الفرنسية في الخارج وصورة للمثقف العربي كما تريده مؤسسات الغرب الثقافية والسياسية، على حد قول جهاد فاضل[28].

إنّ المطّلع على **الثابت والمتحوّل** وسائر مؤلفات أدونيس يدرك أنّ ما يقوله فاضل ليس صحيحاً، وإن كان يستشهد ببعض ما قاله أدونيس. كما أنّ الاشارة إلى «مؤسّسة» (وكأنّها السي آي إيه) وأنّ أدونيس برأسها ينضح بالاتهام بالخيانة والعمالة للخارج (للغرب مثلاً أو لإسرائيل) وهو اتهام يمارسه النظام العربي ضد المفكّرين والمبدعين العلمانيين. وجهاد فاضل

هو اسم القلم للقاضي والمحامي اللبناني جوزف فاضل الذي انصرف إلى النقد الأدبي والذي أحترمُ كتاباته التي تابعتها في **الحوادث** وفي جريدة **الرياض**، واستفدت كثيراً من نقده الأدبي. ولكنني لم أجد أنّه كان عادلاً أكان في تقديمه لفكر أدونيس أو في ذمّه له ولما يسعى إليه، بل إنّي كلّما قرأتُ أدونيس، شعرتُ أنّه أكثر إخلاصاً لقضية الثقافة في العالم العربي وتمسّكاً ونشراً للغة والحضارة العربية من كثيرين جبنوا أو باعوا ضمائرهم.

والمفارقة أنّ جهاد فاضل بيّن في نفس سياق نقده لأدونيس أنّه قد لا يختلف معه جوهرياً، حيث يقول فاضل: الحقيقة العلمية المحضة تقول بأنّ هناك تراثاً عربيّاً إسلامياً واحداً فيه كما في كل تراث إنساني آخر ألوان فكرية وثقافية متعدّدة». هذا التعدّد الذي يشير إليه فاضل هو ما يسعى إليه أدونيس ويعتبره مدخلاً إلى الإبداع والحريّة.

كما أنّ فاضل يعترف بأنّ ما يفعله أدونيس والحداثويون له جوانب إيجابية: «ففيها ما ينبه الأكثرية إلى تقصير ما، إلى خطأ ما، إلى سلبية ما. وفيها ما يحبّذ هذه الأكثرية على المزيد من بذل الجهد والتأكيد على التجدّد. وفيها ما يزوّد الأغلبية أحياناً بزاد ثقافي أو فكري.. وهكذا يبدو دورها شبيهاً بدور الملحد في حياة المؤمن من حيث تحريضه على المزيد من خصوبة الفكر وإغناء تجربته الروحية»[29]. فإذا كانت كل هذه الفوائد سيجنيها العرب من عمل «مشاغب» كأدونيس، فما هي خطيئة أدونيس التي لا تغتفر ليُقمع فكره إلى هذا الحد ويتكاثر أخصامه إلى هذا الحد؟

- 4 -

حول دور المثقّف، يرى أدونيس أنّ المثقف العربي يقع في خانة المحترِف الذي يؤدي وظيفة وليس المبدع الذي يغيّر المجتمع.

> نحن نتحدّث عن المجتمع العربي. أظنّ أنّ المثقف لم يكن له دور مباشر في تطوير بنية المجتمع المعاصر أو في تاريخنا كلّه. ربما كان له دور تعليمي، دور العدوى. فهو ينقل الأفكار من غير أن يكون له شأن في بناء المجتمع وفي تغيير الرؤية المهيمنة عليه أو التي تسود المجتمع وتسوسه. الفكر في المجتمع العربي كان دائماً فكراً وظيفياً. لم يكن فكراً يبحث أو يستزيد من المعرفة، ولم يُعترف قط بالمثقف العربي إلاّ بوصفه موظفاً. لذلك كان الفكر العربي فكراً وظيفياً لا فكراً يعتقد، بعمق، أنّ هناك حقيقة والبحث من أجل الوصول إلى الحقيقة هو بحث مشترك بين جميع المفكرين. وأنّ الحقيقة ليست وراءنا بل موجودة أمامنا. عاش المثقف العربي في مجتمع يعتقد بإصرار أنّ الحقيقة موجودة وراءنا وما علينا إلا شرحها وتفسيرها ثم الانصراف إلى التبشير بها. فإذا كان النظام (أو الزعيم) مثلاً قريباً من رؤيتنا نمجّده. وإذا كان بعيداً عنها فنهجوه. تحوّلت ثقافتنا إلى ثقافة مدح

> وهجاء وتبشير وشرح لأشياء قائمة وراهنة وموجودة، لذلك أعتقد أنّ المثقف، بوصفه مثقفاً مستقلاً، لا دور له. يصبح للمثقف دور عندما يتم الاعتراف به عضواً في البحث عن الحقيقة وفي البحث عن المجهول وفي دفع المجتمع إلى هذا التطلّع. وهنا أخالف جميع الذين يبحثون عن دور للمثقف العربي. علينا أن نعمل أولاً ليتم الاعتراف به. يجب أن يكون للمثقف مكان ليكون له دور[30].

إبان حرب الجزائر ضد الاستعمار الفرنسي عام 1958 وقّع الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر نداءً دعا فيه شبان فرنسا إلى رفض خدمة العلم ناعتاً الرئيس شارل ديغول بأوصاف منها أنّه جلاد. فاقترح وزير الداخلية على ديغول أن يعتقل سارتر، وردّ ديغول: «وهل يُعتقل فولتير فرنسا؟».

وأمام المثقف واجب تغيير بنية السلطة في العالم العربي المعاصر، لأنّها طالما هي موجودة، فلا يمكن التمتّع بأي حريّة ولا إعمال العقل، لأنّ هذين يحتاجان وسطاً، وهذا الوسط هو بنية السلطة التي إذا لم تتهيّأ لا يمكننا إحداث نهضة. وتغيير بنية السلطة يعني سلطة واعية ومؤسسات تتيح للحرية والعقل أن يقوما بدوريهما. «وحتى لو نجحت السلطات العربية القائمة في تأسيس إنتاج اقتصادي وبناء مصانع، فهي في بنيتها الحالية غير قادرة على تخطي مأزق التخلّف، ويصبح أي إنجاز مادي متراكم مؤقتاً لأنّ السلطة الحالية تعيق تطوّره وتفسده وتحوّله إلى منافع ورشاوى، هذا إذا لم تبتل بالعنف والإرهاب والحرب». وعلى هذه الحال يصل أدونيس إلى استنتاج أنّ السبب في غيابِ أي حضور خلّاق للعرب في العالم على مستوى مؤسسات وشعوب (باستثناء بعض الأفراد اللامعين) يعود إلى فرضية أنّ العرب شعب ينقرض، كما انقرض السومريون والفراعنة والإغريق: «الحضارات تنقرض والشعوب تنقرض ونحن في طور الانقراض.. وانقراضنا بالطبع ليس بشرياً، بل البشر باقون ويتكاثرون، بل هو انقراض القيَم والتطلعات والمفاهيم... أنا أخشى أن يكون المجتمع العربي، وبشكل خاص في وجهه الديني، في عداد الأموات. وأخشى أن يكون التأثّر لم يصل إلينا بعد.. وأشعر أنّ العقل العربي الإسلامي عقل شبه متحجّر لا يتأثّر بشيء. إنّه عقل شبه ميّت».

أثناء إقامته في باريس تنقّل أدونيس في أوروبا وكان ينتقد مراراً القيود المتزايدة على المبدعين في العالم العربي، وأنّ «القيود التي تحكم العالم العربي بالمئات وما تزال في ازدياد مستمر وإلى الأسوأ هي التي حكمت عليه بالفرار خارج بلده عام 1956 بعد أن تعرض للإهانات والسجن وتقييد طموحاته التي وجدها عبر إقامته في باريس. وقال إنه وجد في باريس كل أنواع الحريات والتسامح والديمقراطية، الأمر الذي جعل أدبه يستمر نحو الإبداع مثل بقية الأدباء المبدعين من الغرباء الذين لم يغادروا فرنسا نحو بلادهم الأصلية وهم بالآلاف[31].

مع أزدياد الكلام عن العولمة تصاعدت أصوات في العالم العربي تخشى فقدان الهوية بحجّة التغرّب، فيما ندّدت جماعات خرجت من عباءة السلفية بما يسمى بالغزو الثقافي. ويرى أدونيس أنّ «التغرّب والغزو الثقافي عبارتان لا علاقة لهما بالثقافة. عبارتان سياسيتان إيديولوجيتان.. ليس هناك في حياتنا اليومية والعملية وفي عاداتنا ولباسنا ومأكلنا وبيوتنا ووسائل المواصلات لدينا إلا ما هو غربي. كل شيء آت من الغرب. إذا كان تغرّباً أن تقرأ فرويد أو ماركس، فلا أعرف كيف يتكلّمون على الغرب والغزو الثقافي». وهذا الكلام يافطة تُلهي الناس عن التفكير في مصيرهم الداخلي الحقيقي بحجة وجود عدو خارجي، وللتمويه على المفاسد داخل المجتمع. «ثم إنّ الهوية كلما احتكّت بالآخر كلما نَمَت»، هي ليست محتجزة داخل صندوق يمنع تسرّب الهواء والشمس إليها. «العولمة تكشف عن ضحالة المُنجز العربي سياسياً وثقافياً واقتصادياً. وهي ضحالة سببها الأنظمة في الدرجة الأولى، لذلك نرى مثقفي الأنظمة يتباكون رعباً من العولمة بذريعة الخوف على الهوية والسؤال الحقيقي هو ماذا فعل هؤلاء المثقفون وأنظمتهم لإغناء هذه الهوية؟ العولمة لا يمكن أن تطمس المعرّي وابن عربي وابن سينا والفارابي وابن خلدون والمتنبي. إنّها لا تطمس الاختلاف والخلق بل تطمس مَن ليس له حضور خلّاق».

العولمة ستلغي أولئك العرب الذين يخافون مقالة في جريدة فيمنعونها ويقتلون سمير قصير وجبران تويني. والذين يرون في الكتاب عدوّاً أول فيصادرونه. اللغة العربية اليوم فضاء مليء بالسجون، وسجون مليئة بالكتب والأفكار والأحلام والتطلعات.

ويشرح أدونيس أنّه ليس صحيحاً أنّ 1400 سنة مرّت على العالم العربي منذ فجر الإسلام دون محاولات نقدية ، بل إنّ حركات عدّة ظهرت في بغداد ودمشق منها مفكّرون وشعراء نقدوا الدين. وانتهى أمر هذه الحركات بالقمع وقتل أفرادها وشطب مساهماتها من سجّل الثقافة العربية، فبقي ما يوافق عليه السلطان ورجال الدين الذين يقفون إلى جانبه ويستفيدون من جمود الفكر. منهم ابن الراوندي الذي قال في القرن التاسع: «إذا كان الدين متفقاً مع العقل فلا حاجة لنا فيه. وإذا كان مختلفاً مع العقل فنحن نرفضه»، والحركة الصوفية (وهي حركة نقدية للفكر الديني) والحركة التأويلية والشعر العربي الذي يحتوي نقداً كبيراً للدين، ويتمثّل بأبي نواس وأبي العلاء المعرّي (أفيقوا أفيقوا يا غواة فإنّما دياناتكم مكر من القدماء). «هناك تراث طويل ومتنوّع تصدّى لنقد الدين بشكل أو بآخر، حتى أنّ ابن الرازي كان ينكر النبوّات والكتب المقدّسة، ومثله سلسلة كبيرة يسميهم أدونيس «ملاحدة الإسلام». المشكلة هي في العصر الحاضر. ما يدعو للغرابة حقاً أنّنا في عصر الماركسية والفلسفات الإلحادية والعلم بمختلف مستوياته وأشكاله لا نرى حركة لنقد الدين والفكر الديني عند العرب».

ورغم أنّ أدونيس يرى من حين لآخر كتابات لأسماء مهمة تنتقد بعض التطبيقات الدينية، إلا أنّها في معظمها لا ترقى برأيه إلى مستوى النقد الجدي للنص، ولا تسأل أسئلة مهمّة على غرار: «ما القيمة المعرفية اليوم للوحي؟»، رغم أنّ هذا السؤال طُرح في التراث الإسلامي مراراً ولكن اليوم لا يجرؤ أحد عليه. «وهذا يعزّز القول إنّ المعارضة التي تقدّم نفسها بديلاً ومعها أنفار من الحزبيين والعلمانيين والماركسيين هم في أعماقهم وفي بنيتهم العقلية سلطويون. ذلك لأنّ أهدافهم تتلخّص في إزاحة سلطة ليقيموا مكانها سلطة أخرى»، أو يدافعوا عن سلطة قائمة. أمّا خلخلة أسس المجتمع وأفكاره وبناء أفكار جديدة ومؤسسات جديدة فهذا ليس من أهدافهم»[32].

خلال عقود من عمله الفكري تعرّض أدونيس لهجوم من جميع الجهات، أولاً بسبب لاانتمائه السياسي لأي نظام عربي، فهو يركّز على مشروع ثقافي حضاري أبعد من السياسة. فيهاجمه مثقفون ارتبطوا بالأنظمة لتغطية تورّطهم هم. ثم إنّ كثراً هاجموه بأنّه «قومي سوري أو ناصري أو شيوعي وماركسي وصولاً حتى إلى تهمة الوهابية». وتأكّد له مراراً أنّه لو كان من طائفة غير الطائفة التي ولد فيها لما تقاطر عليه هذا الهجوم. «لقد وصل الانحطاط إلى مستوى متدنٍ جدّاً حتى في مناخ الصراع الفكري والسياسي.. والإنسان بمشروعه لا بولادته. هو بما يقوله ويعبّر عنه، لا بانتمائه إلى هذه الطائفة أو تلك.. فالمثقفون العرب لا يفهمون معنى أن يكون الإنسان مستقلاً.. إنّ ما يمكنهم تصوّره هو أن الفرد يجب أن يكون تابعاً أو مرتبطاً بشكل أو بآخر. هناك انعدام كامل للثقة عند العرب ولا سيما المثقفون منهم. لذلك عاش المثقفون العرب في ريبة من الفرد المستقل. كل واحد يشك في الآخر لأنّه يعتقد أنّ الآخر مثله يجب أن يكون مرتبطاً. هذا فكر مريض لأشخاص مرضى حقيقة»[33].

ويشعر أدونيس بكثير من الأسى حول مسألة تقدّم الغير ومراوحة العرب مكانهم: «عندما أقارن ما ينجزه العالم بما ننجزه نحن شعرياً وروائياً وتقنيّاً، يكاد الإنسان يخجل من انتمائه إلى العالم العربي. ثم حين أقرأ الحوارات العقلية أو الفكرية والآراء والنقاشات والسجالات والتطلعات والهموم التي تسود حركة المجتمعات في هذا العصر، ثم أنظر إلى ما يسود مجتمعنا، أشعر بالأسى العميق لأنّ أكثر ما يهم العربي ويشغله هو أن شرف المرأة، ليس في عظمتها وكيانها وحريّتها، بل في أمور الجنس، حتى سيطرت أفكار الحلال والحرام على كل شيء. إنّها هموم صغيرة تقزّم الإنسان وتقزّم العالم حتى بات الواحد يخجل من الانتماء إلى مثل هذه الثقافة».

ولكن كي لا يظنّ المرء أنّ أدونيس مشدوه ومسحور بالغرب وتكنولوجيته فهو ليس كذلك، بل يرى أنّ ثمّة تواصلاً بين الثقافة والتكنولوجيا، وأنّ تكنولوجية الغرب إذا لم ترتكز

إلى الأخلاق فهي لا تجعله متمدّناً: «أنا لا أعتقد أنّ من يقود الطائرة ليقصف هيروشيما أو أي قرية أخرى أكثر حداثة بالمعنى الإنساني من فلاح بسيط يحرث حقله يوميّاً». وبهذا بقي أدونيس الوريث المخلص لوصايا إدوارد سعيد لواجبات المثقف ولمواصفات هشام شرابي للمثقف العربي العلماني.

ملحق
«دفاعاً عن أدونيس حول احتضار الحضارة العربية»
هدية الأيوبي*

مقتطفات

قامت الدنيا ولم تقعد لأن الشاعر العربي العالمي أدونيس تحدث عن «موت الحضارة العربية». لست أفهم لماذا يثير كلام أدونيس حساسيةً لدى المثقفين «العروبيين» حتى غير المقيمين منهم على خارطة العروبة. لقد أصبح اسمه ملتصقاً بتهمة الخيانة للعروبة والتنكر للحضارة العربية والعمالة والانتهازية والانبطاح للغرب من أجل «جائزة نوبل». كما أصبحت الكتابة عنه تطرفاً وانحيازاً أو تبعية أو ما لست أدري من هذه التهم التي تتفتق عنها عبقرية الذين لا يرون أبعد من أنوفهم. مع العلم أن أدونيس هو من أوائل الذين رفعوا راية الحداثة والثورة والتجديد في العالم العربي. وبعد أن تفقّه المثقفون في حركة الحداثة وانتسبوا إليها، رجموه بكرة وعشية.

هل صار نكران الجميل ورجم الكبار طبعاً في المثقفين العرب المعاصرين؟ أم أنهم يرون أن ما يحدث اليوم على الساحة الثقافية العربية هو أرقى من حداثة الرواد بدءاً من طه حسين و «حركة أبولو» وصلاح عبد الصبور في مصر مروراً بنازك الملائكة وبدر شاكر السياب وصولاً إلى حركة مجلة «شعر»؟ إن كانت الحضارة العربية لم تمت بعد، فمما لا شك فيه أننا نعيش في زمن الانهيارات الكبرى. إنه انهيار كل القيم : بدءاً من القيم الإنسانية، والأخلاقية والتربوية والاقتصادية والسياسية وصولاً إلى الثقافة.

لا يمكننا أن نعتبر عصر النهضة قد ولّد حضارة قادرة على التأثير في الغرب بل العكس هو صحيح، بل يجب أن نعتبره عصر الصحوة العربية بعد سبات. فماذا فعل المثقفون اليوم بعد هذه الصحوة وبعد ثورة الحداثة في الخمسينيات والستينيات؟ ماذا يقدم المثقفون العرب للغرب اليوم؟ بل ماذا يقدّمون لأنفسهم أولاً؟

أين هم المثقفون العرب المعاصرون الذين أضافوا جديداً إلى الآفاق التي ابتدعها رواد مجلتي «شعر» و»مواقف» الذين وإن كان بعضهم قد رحل، ولكن معظمهم ما زال حياً يرزق ويتابع دوره الإبداعي؟ وقد تقولون ولكن لدينا : ياسمينا خضرا وآسيا جبار والطاهر بن جلون وأمين المعلوف وفينوس خوري غاتا وأحمد

* 17 أيار 2009، موقع «ألف توداي».

زويل وخالدة سعيد ونوال السعداوي وهدى بركات وسلوى النعيمي و وديع سعادة و... ولا يخفى عليكم أنهم ليسوا من مواطني الوطن العربي ، ومعظمهم يكتب بلغة أخرى غير العربية.

هوامش الفصل التاسع

(1) جهاد فاضل، **الأدب الحديث في لبنان**، ص 116.

(2) صقر أبوفخر، حوار مع **أدونيس الطفولة، الشعر، المنفى**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000.

(3) صقر أبو فخر، **حوار مع أدونيس**، ص 28.

(4) محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، ص 129.

(5) جهاد فاضل، **الأدب الحديث في لبنان**، ص 349-347، وجهاد فاضل، **الشعوبية المعاصرة**، ص 30..

(6) صدر لأدونيس عن دار الآداب بيروت: **قصائد أولى**، دار الآداب، بيروت، **أوراق في الريح، أغاني مهيار الدمشقي، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، المسرح والمرايا، وقت بين الرماد والورد، هذا هو اسمي، مفرد بصيغة الجمع، كتاب الحصار، احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة، سياسة الشعر، الشعرية العربية، كلام البدايات، النص القرآني و آفاق الكتابة، النظام والكلام، ها أنت أيها الوقت**، (سيرة شعرية ثقافية)، **موسيقى الحوت الأزرق، مختارات من شعر السياب**. عن دار الساقي: الكتاب I، الكتاب II، الكتاب III، **الصوفية و السوريالية، المحيط الأسود، أول الجسد آخر البحر، تنبّأ أيها الأعمى، تاريخ يتمزّق في جسد امرأة، ورّاق يبيع كتب النجوم، زمن الشعر، الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، الأصول، تأصيل الأصول**، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني، **صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري**. وعن دار العلم للملايين في بيروت بالاشتراك مع زوجته خالدة سعيد: مجموعة كتب ضمّت مختارات شعرية مع مقدمة من شوقي والرصافي والكواكبي ومحمد عبده و محمد رشيد رضا والزهاوي ومحمد بن عبد الوهاب. وعن دار النهار في بيروت: **فهرس لأعمال الريح، فاتحة لنهايات القرن، مسرح جورج شحادة بالعربية والفرنسية، الأرض الملتهبة**، (ترجمة) دومينيك دوفيلبان. وعن دار المدى، دمشق: **منارات، ديوان الشعر العربي** (ثلاثة أجزاء)، **مفردات شعر، الأعمال الشعرية الكاملة**، منارات. وعن دار العودة، بيروت: **كتاب القصائد الخمس**. وعن دار توبقال، الدار البيضاء: **شهوة تتقدّم في خرائط المادة، أبجدية ثانية**. وعن وزارة الاعلام في الكويت ترجم أدونيس الأعمال التالية: **حكاية فاسكو، السيد بوبل، مهاجر بريسبان، البنفسج، السفر، سهرة الأمثال، مسرح راسين، فيدر ومأساة طيبة أو الشقيقان العدوان**. إضافة إلى **مقدمة للشعر العربي**، دار الفكر، بيروت و**مختارات من شعر يوسف الخال**، دار مجلة شعر بيروت. وعن وزارة الثقافة في دمشق: **الأعمال الشعرية الكاملة لإيف بونفوا، والأعمال الشعرية الكاملة لسان جون بيرس، منفى، وقصائد أخرى**، وعن المجمع الثقافي في أبو ظبي: **كتاب التحولات أوفيد**.

(7) جهاد فاضل، **دور بيروت كما رآه طه حسين وزكي نجيب محمود**، جريدة الرياض، 13 أكتوبر 2008.

(8) صقر أبوفخر، **حوار مع أدونيس الطفولة، الشعر، المنفى**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000، ص 62-63.

(9) جهاد فاضل، **دور بيروت كما رآه طه حسين وزكي نجيب محمود**، جريدة الرياض، 13 أكتوبر 2008.

(10) صقر أبو فخر، **حوار مع أدونيس**، ص 74.

(11) أدونيس، **الثابت والمتحوّل**: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، أربعة أجزاء، بيروت، دار الساقي، الطبعة الثامنة، 2002، ص 12.

(12) الأب بولس نويّا في أدونيس، **الثابت والمتحوّل**، ص 38-37.

(13) أدونيس، **الثابت والمتحوّل**، ص 14-13.

(14) **مجلّة مواقف**، افتتاحية أدونيس، العدد الثاني، كانون الأول 1968.

(15) صقر أبو فخر، **حوار مع أدونيس**، ص 83.

(16) صقر أبو فخر، **حوار مع أدونيس: الطفولة، الشعر، المنفى**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000، ص 23.

(17) صقر أبو فخر، **حوار مع أدونيس**، ص 92-91.

(18) صقر أبو فخر، **حوار مع أدونيس**، ص 116.

(19) صقر أبو فخر، **حوار مع أدونيس**، ص 118.

(20) صقر أبو فخر، **حوار مع أدونيس**، ص 136.

(21) صقر أبو فخر، **حوار مع أدونيس**، ص 142-141.

(22) جهاد فاضل، **الأدب الحديث في لبنان: نظرة مغايرة**، بيروت، رياض الريّس للكتب والنشر، 1996، ص 107-108

(23) جهاد فاضل، **الأدب الحديث في لبنان**، ص 114.

(24) جهاد فاضل، **الشعوبية المعاصرة**، ط رابلس، ليبيا، الدار العربية للكتاب، 1990، ص 31-30.

(25) جهاد فاضل، **الشعوبية المعاصرة**، ص 33.

(26) جهاد فاضل، **الشعوبية المعاصرة**، ص34.

(27) جهاد فاضل، **الشعوبية المعاصرة**، ص35.

(28) جهاد فاضل، **الشعوبية المعاصرة**، ص171.

(29) جهاد فاضل، **الشعوبية المعاصرة**، ص 46.

(30) صقر أبو فخر، **حوار مع أدونيس**، ص 124-123.

(31) «أدونيس يتسلّم جائزة في براغ»، عن موقع الجزيرة نت.

(32) صقر أبو فخر، **حوار مع أدونيس**، ص 139-138.

(33) صقر ابو فخر، **حوار مع أدونيس**، ص 99-98.

الفصل العاشر

أدونيس في المنفى

- 1 -

بعد اندلاع الحرب في بيروت، لم يشأ أدونيس مغادرتها، فصمد أكثر من 11 سنة وعاش الحرب اللبنانية والغزوات الإسرائيلية وشهد قتل المثقفين ورحيلهم إلى المنافي، ولكنّه في العام 1986 وقد أصبح في السادسة والخمسين من عمره، كان ممزّقاً بين أن يستمر في بيروت أو أن يذهب إلى باريس إذ كان يعلم معاناة الفنان والمثقف في المنفى، غربته عن بيئته الأجنبية هناك، أحزانه وحنينه إلى بيروت. وكان قلقاً لابتعاده عن اللغة العربية إذا غادر.

وعندما غادر بيروت عام 1986، كان قد فقد الأمل من كل شيء وبدا كأنّه يقول إنّ أزمنة تحلّ بالشعوب فلا تعود قادرة على العطاء. لقد رأى في بيروت الأفكار الكبرى والعقائد تتعرّض للذبح، فيما يعود الجميع إلى قبلية بدائية. في العام 1997، بعد 15 عاماً من انتحار خليل حاوي، كتب أدونيس قصيدة عن بركة اسمها المستقبل تبخّرت أمام ناظريه، وشعب مسحور بتاريخ كُتِب بطبشور الوهم، مطالباً وطنه أن يفهمه أنّه لا يقدر أن يساعده إلا بأجنحة تطير، أي بالحرية وكانت الحرية هي المنفى الباريسي. وهو كان قد انتقد «أدب السلطة» في مجموعة شعرية باسم «زمن الشعر»، عن أولئك الكتّاب الذي يخدمون النظام السياسي. وقال أكثر في عمل شعري ضخم بعنوان الكتاب: **الأمس المكان الآن**[1]، الذي صدر في ثلاثة أجزاء. وصنّف أدونيس طبقة الكتّاب بين الذين في خدمة السلطان والذين اختاروا العزلة والوحشة في أوطانهم، وفئة ثالثة اختارت المنفى ليكون فضاءها الأرحب لممارسة الكتابة. «قل لي أيها النظام ما هي سياستك وأنا سأقول لك ما هي ثقافتك وما هو أدبك».

***

نصل هنا إلى مواقف أدونيس في المعترك السياسي منذ 1967. فقد رأى في هزيمة العرب أمام اسرائيل عام 1967 نهاية للقومية العربية الحداثوية، وبدأ مع كثيرين من جيله مراجعة شجاعة شاملة للحقبة السابقة ومثاليتها، ونقد للخطاب السياسي السائد واللغة الخشبية التي أوصلت العرب إلى الطريق المسدود. في أواخر الستينات وأوائل السبعينات، وفيما كان العالم العربي بعد هزيمته يتدهور من مأساة إلى مأساة (حرب الأردن وحرب لبنان، الخ)، كان الشعراء الكبار في بيروت ينعون العرب والعروبة، فيتكلّم نزار قباني عن «موت العرب» فيما يعلن أدونيس «وفاة الحضارة العربية»، ويقارن بين 1956 عندما فرح كثيراً وتفاءل بعد تصدّي مصر عبدالناصر للعدوان الثلاثي وكيف كانت العروبة حالة متصاعدة، وكيف بكى عام 1967 بعد الهزيمة، ليعود بعض الأمل في حرب تشرين الأول 1973، وبعده الإحباط. فيقول: جاء «طعم الهزيمة المرّة مع الاجتياح الإسرائيلي للبنان في صيف 1982، أصبحت مصدوماً إلى درجة لم أعد أعثر على الكلمات أو الدموع أو حتى التعبير عن الغضب».

إعتقد كثيرون أنّ صعود المقاومة الفلسطينية بعد هزيمة 1967 سيرّد الكرامة، ولكنّه كان صعوداً مبتوراً وقصيراً سرعان ما غرق في حروب أهلية في الأردن ولبنان. ذلك أنّ ما كان ينتظر العالم العربي، بنظر أدونيس، هو شأن مختلف تماماً: صعود المحافظين العرب عام 1974 بنفطهم وثرواتهم وعودتهم إلى عروبة تقليدية سنيّة لا علاقة لها بالعروبة العلمانية، وصعود إسلام أصولي متطرّف منذ 1977 وجد تجسيداً لطموحاته في الثورة الإيرانية عام 1979 (التي سرعان ما ارتدت هويّة شيعية). وكان التحركان، أي صعود المحافظين والأصوليين في آن، إشارة إلى عودة التراث للانتقام من كل النشاط الحداثوي العلماني الذي شاركت فيه بيروت ثقافياً وشاركت فيه مصر (عبدالناصر) وسورية والعراق (البعث)سياسياً، وأنّ الصراع لم يعد بعد اليوم بين الفئة المثقفة العلمانية (راجع الفصل الثاني) والفئة الإسلامية المحافظة، بل بات صراعاً ضمن الفئة الأخيرة فقط، بين تقليديين كالعربية السعودية ومصر، وثائرين إسلاميين على رأسهم الجمهورية الإسلامية الإيرانية ولهم امتدادات شيعية وسنيّة، متضاربة أحياناً، في العالم العربي وآسيا. غاب الغشاء العلماني من بيروت وعواصم العرب وغاب الخطاب الحداثوي الأوروبي أيضاً.

وكان أدونيس مراقباً لهذه الأحداث من موقعه الفكري: أن تقوم رياح التغيير في المنطقة، ليس من بيروت أو الرياض أو القاهرة أو دمشق أو بغداد كما كان متوقعاً، بل من طهران الفارسية التي كسرت الجمود في التراث الإسلامي، يؤكّد على قصور العرب وشللهم الفكري. كان سهلاً على إيران أن تدخل في عمق القضايا العربية وتصبح هي، لا العرب، حاملة مشعل فلسطين، قضيّة العرب الأولى، وتحمل قضيّة المهمّشين والأقليات في العالم العربي (كالأقليات

الشيعية في العراق والجزيرة العربية ولبنان). كان خطر إيران على النظام العربي الذي قمع العروبة العلمانية وطردها من وسطه وسُرّ لهزيمتها عام 1967، لأنّها عرّته من ادّعاء العروبة وأنّ عروبته لم تكن سوى غطاءً للسنيّة السياسية.

بيروت حيث الجامعات وحاضرة الثقافة ذات النكهة الغربية والسفارات الأجنبية ودور السينما والمطاعم والحدائق والجاليات العربية والأجنبية، وقعت فريسة هذه الصراعات الجديدة التي احتلّت مكان الحوارات الثقافية العلمانية فيها. وزادت إسرائيل الطين بلّة. فقد أدّى الاجتياح الاسرائيلي عام 1982 إلى صعود الجماعات الأصولية وأبرزها «حزب الله» الذي تدعمه إيران في الوسط الشيعي الذي كان في معظمه يسارياً. فاختفت العروبة المطعّمة بالنكهة الأوروبية الحداثوية (راجع مأساة خليل حاوي في الفصل السابع). وأصبح المجتهد الإيراني شريكاً على طاولة قضايا العرب، يُطارد فلول العلمانيين مباشرة أو عبر أتباعه، في بيروت وبغداد وكل مكان.

- 2 -

في هذا الخضّم عبّر أدونيس عن تعاطفه مع الثورة الإيرانية التي أمل أن يأتي التغيير عن طريقها. وانفرد من بين كافة الشعراء العرب بموقف مؤيد للخميني:

شعب إيران يكتبُ للشرق فاتحة الممكنات
شعب إيران يكتب للغرب
وجهك يا غرب ينهار
وجهك يا غرب مات
شعب إيران شرق تأصّل في أرضنا، ونبيّ
إنّه رفضنا المؤسس، ميثاقنا العربي

وأوضح أدونيس موقفه آنذاك في ثلاثة مقالات نشرت تباعاً في مجلة **النهار العربي والدولي**، التي كانت تصدر آنذاك في باريس. الأول بعنوان: «بين الثابت والمتحول: حول المعنى الحضاري للحركة الإسلامية الإيرانية»، العدد 93 (12 شباط 1979)، الثاني بعنوان: «إنطلاقاً من فرح النصر الأولي: شيء من القلق والخوف»، العدد 95 (26 شباط، 1979)، والثالث بعنوان: «من المثقف العسكري إلى الفقيه العسكري». العدد 166 (12 تموز 1980). وقد استعيدت هذه المقالات الثلاث في الجزء الثالث من كتاب **الثابت والمتحوّل: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب**[2].

هذا الموقف جعله في حالة خصام مع زملاء وأصدقاء اعتبروه منهم في العقود السابقة، ومن أخصام تقليديين اعتبروا أنّ عدو أدونيس السياسي هو «العربي» وأنّ أدونيس «ينظر إلى العربي من فوهة البندقية أكثر مما ينظر إليه من فوهة القلم»[3]. وتعرّض أدونيس لانتقادات لاذعة خاصة من المفكّر السوري صادق جلال العظم، العلماني حتى العظم. إذ بعدما كتب صادق جلال العظم **النقد الذاتي بعد الهزيمة ونقد الفكر الديني**[4]، في أواخر الستينات والذي شكل في حينه حدثاً ثقافياً هاماً، هاله أن يعمد شاعر حداثوي بأهمية أدونيس في أواخر السبعينات إلى تفهّم ثورة إيران التي تعود بالمجتمعات إلى الوراء. ورأى في تعاطف أدونيس مع ثورة إيران خيانة للنهج العلماني وللفكر الحديث، واتهم أدونيس بأنّه وقع في سحر الخميني وكارزميته وأنّه انضم إلى صفوف الإسلاميين. وتساءل: كيف لأدونيس الرجل العصري العلماني الإشتراكي أن يكون أيضاً في خضّم الصراعات الدينية؟ إنّ أدونيس فعل ذلك، يقول العظم، من اليأس ومن رومنطيقية مهزوزة تحنّ إلى العصب الديني في تاريخ الشرق، ومن اعتقاد أدونيس أنّ الدين هو محرّك التاريخ في هذه البلاد. ولأنّ أدونيس نشأ على دراسة الدين والتعمّق به، يضيف العظم، لم يكن أمامه سوى أن ينتهي إلى حيث أصبح في عالم يمتص فيه الدين كل شيء تاركاً هامشاً ضيقاً لكافة الشؤون الأخرى من «الاقتصاد إلى النفط إلى الصراع الطبقي والإيدولوجيا والتقدّم والإنهيار». أمّا نقّاد أدونيس الآخرين فقد رأوا في مواقفه عودة إلى مذهبية وشعوبية وعداء للعروبة وإلى طفولته في الريف السوري. رأوا في تعاطفه مع الثورة الإيرانية نواة الدعوة «الأقلوية العلوية» التي أتى منها.

مخلصاً للخط الذي سلكه بمفرده، لم يعر أدونيس كثير انتباه إلى النقّاد، فلم يشر مثلاً إلى أنّ اليسار العربي برمّته بارك ثورة إيران وأنّ الاتحاد السوفياتي والشيوعيين العرب رأوا في الجمهورية الإسلامية انتصاراً لشعوب العالم الثالث ضد الأمبريالية. أو أنّ أول خطوة للنظام الجديد كانت إقفال سفارة إسرائيل في طهران لتكون سفارة لفلسطين. بل إنّ أدونيس كان ينطلق من مشروعه الحداثوي فرأى مثلاً أنّ ثورة إيران، بعكس ما يقول منتقدوه، لا يمكن اختصارها على أنّها حركة ثيوقراطية، مشيراً إلى أنّ نقّاده لا يحق لهم رشق غيرهم فيما بيتهم من زجاج، فلا ينظرون إلى البنية الاجتماعية والفكرية التي يعيشون فيها في العالم العربي والتي أصبحت قاحلة في ظل القمع والاضطهاد. ولا يمكنهم أن يرموه بحجر لأنّ مجتمعهم بات أرضاً جرداء تأثيرهم فيها هو صفر. وأنّ العرب تكلّموا عن الوحدة العربية منذ خمسين عاماً ولكنّهم بقوا مفرّقين مشتتين وفي عداء دائم. وأنّ التقبّل السطحي للعلمانية كان رياءً أخفى الولاءات الطائفية حتى في الدول التي ادّعت التقدمية (مثلاً العراق). وأنّ تجربتهم في الاشتراكية العربية كانت في حقيقتها هيمنة أفراد وعائلات الحزب الحاكم أو العائلة الحاكمة

للإثراء والفساد ونهب البلاد لمصلحتهم الشخصية. وحتى ما جاء من عصر النهضة وأغنى مثقفي العرب في الخمسينات والستينات من القرن العشرين، تحوّل إلى أدوات قمعية وحوّل الأدباء والمثقفين إلى كتبة وموظفين لدى الأنظمة الرجعية. العرب، رأى أدونيس، أصبحوا في كهف والمخرَج من الكهف مفقود. ولذلك فهو سيغامر ويؤيد ثورة إيران التي سيكون لها امتداداتها العربية، حتى لو لم يكن ثمّة ضمانات بأنّها الطريق نحو مستقبل أفضل.

تميّز أدونيس عن المثقفين العرب العلمانيين في تشديده على أهمية دراسة الفكر الديني لمعالجة قضايا العرب. إذ إنّه رأى ما لم يشأ غيره رؤيته من المتعصبين لعلمانيتهم، أنّ إشكالية الدين أساسية في بناء نهضة حقيقية، بسبب الترابط الأكيد بين النص الديني والبطريركية الحاكمة في العالم العربي والتي تستمد سلطتها وشرعيتها من هذا التراث. وهو تراث يتعدّى النص الديني إلى الموروث الشعري والنثري، ليصبح الكل أداة ثقافية جبارة في يد الطبقة الحاكمة. هذه المقولة كانت موضوع أطروحته **الثابت والمتحوّل**، خمس سنوات قبل الثورة الإيرانية.

طبعاً لم تستشرف أطروحة أدونيس ثورة إيران إذ إنّه كان عملاً في النقد الأدبي من أجل شهادة جامعية في الأدب. ولكنّه، عملاً بمبادىء عصر النهضة التي أوكلت للمثقفين المسلمين مهمة نقد النص الديني، بيّن أدونيس الصراع في تاريخ العرب والإسلام بين أرثوذكسية النص الديني وامتداداته الأدبية وحركات الإبداع التي بقيت على الهامش عبر القرون. وبذلك، تعمّق أدونيس في جذور تاريخ العرب أثناء العصور الإسلامية وما قبلها. تابع أعمال الفلاسفة والشعراء والفقهاء، أولئك الذين أيّدوا النظام السياسي في زمنهم، في عصور الجاهلية والأموية والعباسية والفاطمية وصولاً إلى العثمانية، وأولئك الذين «شاغبوا» وعارضوا النظام الحاكم وانتقدوا النص الديني، وقاموا بحركات عصيان وأعمال عنف لم تخرق جدار الأرثوذكسية إلا نادراً. ولا يخفي أدونيس في **الثابت والمتحوّل** إلى أي فريق ينتمي، طبعاً كان مع المنشقين والعاصين والمنتقدين. ولم يكن بإمكان أدونيس أن يكون مبدعاً، وقبل 20 سنة من صدور نهج إدوارد سعيد في صورة المثقف، سوى أن يكون مع العصاة والمعارضين للسلطة، أي سلطة وفي كل زمان ومكان، من صدر الإسلام في الجزيرة العربية في القرن السابع إلى اليوم.

أدونيس إذاً، كان يحمل بوصلة لا يحيد عنها وهي شوقه إلى الحرية والإبداع والجرأة. ورؤيته كانت ثابتة لا تحتمل الوهم، لا يوفّر نقداً ضد الحكّام والقادة والقضاة، وضد مصادري النص والشعر والتراث كأدوات للسلطة والنفوذ. في **الثابت والمتحوّل** يؤكد أدونيس أنّ الإسلام في بدايته كان ديانة جديدة ثائرة برؤية كونية لأخوّة البشر وحقوق الإنسان والعدالة، ولكنّه بعدما أصبح في السلطة استعمل أدواتها ومواردها ضد العصاة والمعارضين، من المسلمين أنفسهم. وأصبح مع الوقت تقليداً أرثوذكسياً يجب المحافظة عليه عبر القرون بأي ثمن،

فتجمّد خلال 1400 سنة بدون تقدّم يذكر، بحجة قدسية النص. وأصبح النص وامتداداته في الحديث والفقه يستعمل لتبرير القمع وعدم المساواة وإثراء الحكّام: «النص يصبح سلطة والسلطة تصبح احتكاراً للحقيقة الأزلية».

في هذا السياق المنسجم مع رؤيته الثقافية فسّر أدونيس الثورة الإيرانية: سلطة تفسير النص الديني التي كانت دائماً وخلال 14 قرناً إلى جانب الحكام والقضاة والتجار أصبحت الآن خاضعة لمراجعة الثوّار. ولكن نجاح هذه الثورة في تغيير الواقع العربي والإسلامي لم يكن مؤكداً بل شكّك أدونيس في ظروف نجاح الثورة الإيرانية (وكأنّه يستشرف أحداث إيران عام 2009). ذلك أنّه في دراسته للثورات وحركات العصيان في تاريخ العرب والإسلام، اكتشف أنّ الثوّار عندما تنجح حركتهم للتحرّر يتسلمون الحكم ويصبحون هم بدورهم بنية جديدة للقمع. ولذلك فثمّة احتمال كبير في أن تفشل ثورة إيران أيضاً، لأنّ من دمّر نظام الشاه الفاسد لا بد سيبني هيكلية جديدة من السلطة وهو، أي أدونيس، لا خيار أمامه سوى أن يتابع معارضته للسلطة، أيّ سلطة. وكان تساؤل أدونيس الأول بعد أشهر من ثورة إيران عام 1979 هو ما إذا كانت الجمهورية الإسلامية ستسمح لاختلاف الرأي ولانتعاش روح النقاش والمعارضة في قم وطهران. وهو في دعمه لهذه الثورة، حافظ على مسافة منها، محذّراً من سار من العرب بحماس في ركابها، أن يتمهّلوا لئلا يصبحوا متفرجين في أوطانهم على ثوّار إيران وقد جاؤوا يجنون غنائم الثورة في الدول العربية نفسها. وأنّ تحرّرَ العرب يجب أن يكون ذاتياً، يأخذ إلهاماً من إيران ولكنّه يدرس أوضاعه الخاصة ويقوم بواجبه داخل مجتمعه. لا أن يسحرهم ويجمّد إدراكهم الانتصار الباهر للثورة في إيران. وحذّر أدونيس أيضاً من ظاهرة «الفقيه العسكري» في الثورة الإيرانية وهي لا تختلف عن القائد العربي العسكري المسلّح بالإيديولوجية العروبية أو بالموروث الديني الذي ركب موجة ثورات الخمسينات والستينات في الدول العربية ثم تحوّل إلى الدكتاتورية. فأدونيس كان في مرحلة ترقّب لما قد تؤول إليه الأوضاع في إيران: قد تتغيّر الشعارات ويتغيّر الخطاب الرسمي ولكن العبرة ستكون في ما يجنيه الشعب وقضية الحريّة والعدالة. وهذا ما حصل في بعض الدول العربية في السابق عندما حلّت العروبة خطاباً رسمياً مكان الإسلام وأصبح الجمهور يُعرّف بأنّه عربي وليس إسلامياً، ولكن أسس المجتمع الثقافية الأنتروبولوجية لم تتغيّر. والفكر السياسي يصبح أداة بيد النظام «لمحاربة «الآخر» وليس لممارسة النقد الذاتي والإبداع». ويعني ذلك البقاء في الماضي وفي حضن القائد الديني أو السياسي لتنفيذ مشيئته ووضع مصير الحرية والتفكير رهن إرادته. فيقع العرب مجدّداً ضحية أحلام غير منجزة في التاريخ العربي والإسلامي المليء بالخيبات.

ولكن ثمّة عواقب إضافية اعترضت الثورة الإيرانية. فإيران في الربع الأخير من القرن

العشرين لم تعد تلك الحضارة الإسلامية العريقة التي كانت مركز الثقل الثقافي في بلاد الخلافة الإسلامية، يوم كان معظم نتاج شعرائها وأدبائها باللغة العربية. إيران عام 1979 كانت فارسية لا تتخلّى عن شعورها القومي المحلي. وفوق ذلك كانت ثورة شيعية تريد أن تتوجّه إلى عالم إسلامي معظمه من السنّة. فكان الصدام الدموي مع العروبة السنيّة ورأس حربتها العراق البعثي من 1980 إلى 1988، عندما حمل صدّام حسين لواء العروبة باسم «قادسية صدام» تذكيراً بانتصار الإسلام الجديد في القرن السابع ضد الأمبراطورية الفارسية المجوسية في معركة القادسية. وأثناء الحرب في الثمانينات أضاف صدّام عبارة «الله أكبر» إلى علم العراق لأنّه هو أيضاً، أي صدّام، يحارب من أجل الإسلام الصحيح ضد بدع الفُرس. ودعم المحافظون العرب صدّاماً بكل مواردهم، كما دعمه الغرب وخاصة فرنسا والولايات المتحدة. وبنهاية الحرب التي حصدت أكثر من مليون إنسان من الجانبين وأهدرت ثروات كبيرة في البلدين، تحجّمت طموحات إيران، دون أن تندثر.

وبصرف النظر عن مدى النقد اللاذع الذي أطلقه المثقفون العرب ضد أدونيس فإنّ أحداث 25 سنة بعد الثورة الإيرانية أثبتت صحة رؤيته وتوقعاته. إذ إنّه لم يستسلم بسهولة للخطابات الخشبية السائدة، وما طاله منها من نقد، بل ثابر على مقولته إنّ ما يحصل في الشرق الأوسط منذ 1979 هو حرب أهلية داخل الإسلام: طرفها الأول هو ثورة إيران الشيعية والطرف الثاني هو أعداؤها العرب المحافظون الذين هالهم أن تكشف إيران عورتهم في أنّ العروبة كانت غلافاً عصرياً يخفي حقائق ثابتة عن المجتمع العربي من تخلّف وبداوة قبلية وطائفية مذهبية وإثنيات غاضبة وصراعات عائلية وقمع للمرأة وحقوق المواطن وأنظمة دكتاتورية.

حتى أنّ أديبة كويتية متنوّرة هي الأميرة سعاد الصباح لم ترَ ما رآه أدونيس بل كتبت «قصيدة حبّ إلى سيف عراقي»، في حربه من أجل «الحقيقة العربية». هذه القصيدة الرائعة والرقيقة لغوياً رأت العراق يحارب من أجل كل العرب، وأصابت عندما انتقدت العرب الذين يتمتعون بحياتهم المادية في حانات باريس وهم في نوم عميق لا يفيقون منه، فيما العراق يحارب باسمهم، ومن مقتطفات القصيدة: «قصيدة حبّ إلى سيف عراقي»:

أنا امرأة قرّرت أن تحب العراق
وأن تتزوج منه أمام عيون القبيلة
فمنذ الطفولة كنت أكّحل عيني بليل العراق
وكنت أحنّي يديَّ بطين العراق
وأترك شَعري طويلاً ليشبه نخل العراق

هذا العراق بقيادة صدّام استدار بعد هزيمة إيران عام 1988 ليطالب بحقّه من ثروة العرب الذين أنقذهم من الزحف الإسلامي القادم من طهران، ملوّحاً باستعمال قوّته العسكرية الناشئة. وأمام تمنّع عرب النفط عن مشاركته ثروتهم، قام العراق عام 1990 بالتهام الكويت، الدولة الصغيرة التي دعمت الحرب ضد إيران ودعمت قضيّة فلسطين لعدّة عقود وكانت مسرحاً لانفتاح ثقافي وصحافة واعدة، وفوق ذلك كانت بلد سعاد الصبّاح. وإذ بالشاعرة المفجوعة – التي لم تشارك أدونيس رأيه أنّ هذه الحرب كانت جزءاً من الصراع ضمن الإسلام – تخرج بقصيدة مناقضة للأولى عنوانها «من قتل الكويت؟»[5] بنفس اللغة الرقيقة التي تشبه شعر نزار قباني (برأيي)، وبألم عظيم أنّ من قتل الكويت كان عربيّاً وليس إيرانياً، مع إشارات ملفتة إلى هزلية المشهد الفكري العربي.

لم تكن نهاية الحرب العراقية الإيرانية عام 1988 ولا تحرير الكويت عام 1991، ولا انتصار النظام ضد المعارضة الإسلامية المسلّحة في الجزائر في التسعينات، والغزو الأميركي للعراق عام 2003، إيذاناً بنهاية الحرب الأهلية ضمن الإسلام بين إيران الشيعية من جهة والسعودية ومصر السنيّة من جهة ثانية. ذلك أنّ جانباً من المشرق العربي كان ما زال رافضاً للبطريركية العربية التقليدية بعد فشل الحركات العربية التقدمية أمام إسرائيل، فاستمر نفوذ إيران في العراق وسورية، وفي لبنان من خلال حزب الله، وفي فلسطين من خلال حماس، وعبر حركات أصغر في بلدان عربية أخرى، وبرز راسماً حدود الانقسام في انتخابات لبنان في حزيران 2009 بين جهة تدعمها إيران وجهة تدعمها السعودية.

أقليّة من المثقفين العرب الذين رأوا في ثورة إيران خلاصاً لهم من الجمود أصيبوا بوعد كاذب مرّة أخرى. فقد تمخّض في إيران نظام في التسعينات يطلب الولاء الكامل والطاعة من الشعب، في ظل مرشد الثورة، وقيود على الفكر تشبه تلك التي سادت في سائر الدول العربية وفي المنظومة الإشتراكية في أوروبا، وتحالف «آيات الله» مع تجّار البازارات وأثرياء البلاد. فبدا وكأنّ من يحكم إيران هو شاه جديد بعمامة.

- 3 -

منذ ثمانينات القرن العشرين وبعد تراجع العروبة العلمانية، تحوّل الدفع الأصولي إلى مرحلة أكثر هجوماً شهدت الاغتيال والعنف ضد المفكّرين والكتّاب، من حسين مروّة ومهدي عامل في لبنان إلى فرج فودة في مصر، فيما غادر إلى المنفى أمثال نصر حامد أبو زيد وزوجته.

وُلد فرج فوده في 20 آب 1945 ببلدة الزرقا بمحافظة دمياط في مصر وكانت كتاباته العلمانية سبباً في اغتياله عام 1992 لأنّه أثار حفيظة وغضب رجال الدين وبعض الكتّاب

في القاهرة. فقد دعا إلى فصل الدين عن الدولة، ورأى أن الدولة المدنية لا شأن لها بالدين، واستقال من «حزب الوفد الجديد»، وهو حزب له تاريخ شبه علماني في مصر، وذلك لرفضه تحالف الحزب مع جماعة الإخوان المسلمين لخوض انتخابات مجلس الشعب المصري العام 1984. وعوّض فودة عن ذلك بتأسيس «حزب المستقبل»، وقدّم طلباً للموافقة إلى لجنة شؤون الأحزاب التابعة لمجلس الشوري المصري. ولكن قرار هذه اللجنة جاء بالرفض، فيما شنّت جبهة علماء الأزهر هجوماً عليه، وأصدرت بياناً في جريدة **النور** يكفّر فرج فودة ويحلّل قتله. فأسّس «الجمعية المصرية للتنوير» ومركزها شارع «أسماء فهمي» بضاحية مصر الجديدة في القاهرة. وفيما كان خارجاً من مبنى الجمعية تم اغتياله في القاهرة في 8 حزيران 1992، عندما أطلق عليه الرصاص عضوان في منظمة «الجماعة الإسلامية» كانا يركبان درّاجة نارية. وكشف التحقيق أن الجريمة جاءت بفتوى من شيوخ جماعة الجهاد وعلى رأسهم الشيخ عمر عبد الرحمن المسجون في الولايات المتحدة الأمريكية. وفي شهادة الشيخ محمد الغزالي في أثناء محاكمة القاتل وصف الغزالي فودة بـ«مرتد وجُب قتله»، وأفتى «بجواز أن يقوم أفراد الأمة بإقامة الحدود عند تعطيلها، وإن كان هذا افتئاتاً على حق السلطة، ولكن ليس عليه عقوبة، وهذا يعني أنه لا يجوز قتل من قَتَلَ فرج فودة». أثناء المحاكمة سُئل القاتل: لماذا اغتلت فرج فودة ؟، فأجاب: لأنه كافر. ثم سُئل: ومن أي من كتبه عرفت أنه كافر؟، فقال: «أنا لم أقرأ كتبه.. أنا لا أقرأ ولا أكتب».

وثمّة سلسلة طويلة عن مثقفين مصريين تعرّضوا إما للعنف أو التهديد أو محاولات القتل في التسعينات ومنهم نجيب محفوظ بسبب إحدى رواياته التي لم يقرأها أيضاً المجرم الذي طعنه بخنجر في رقبته، ونصر حامد أبو زيد الذي هرب من مصر. وأبو زيد هو أكاديمي مصري متخصص في فقه اللغة العربية. ولد في طنطا في 10 حزيران 1943، وحصل على إجازة باللغة العربية وآدابها من جامعة القاهرة (1972) ثم ماجستير في الدراسات الإسلامية (1976) ودكتوراه (1979). كانت رسالته في الماجستير بعنوان **الاتجاه العقلي في التفسير: دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة**. أمّا رسالة الدكتوراه فكانت **فلسفة التأويل: دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي**. ثم جاءت معظم أعماله اللاحقة على منوال أطروحة الدكتوراه وعُرف أكثر ما عُرف في كتابات خصومه بـ«صاحب فلسفة التأويل»، ويقصدون أنّه يشوّه النص الديني[6].

اعتمد أبو زيد منهجاً أكاديمياً صرفاً في دراسة النص هو الهرمنيوطيقا، وهو علم بدأ في باب الدراسات اللاهوتية كقواعد ومعايير يتبعها الباحث لفهم النص الديني، أي الكتاب المقدس. وتعود جذور هذا المنهج في أوروبا إلى 1654، أسهم أصحابه في الإصلاح الديني وفي

الثورة البروتستانتية في المسيحية. ولكن منهج الهرمنيوطيقا تطوّر في تطبيقاته الحديثة، وانتقل من حقل علم اللاهوت ليشمل العلوم الإنسانية كالتاريخ وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا وفلسفة الجمال والنقد الأدبي والفولكلور. وأصبحت مهمة هذا المنهج الأساسية هي تفسير النص بشكل عام، سواء أكان هذا النص تاريخيًا أم دينيًا. وعلى هذا الأساس طالب أبوزيد في مؤلفاته بالتحرر من سلطة النصوص وأولها القرآن الذي قال عنه: «القرآن هو النص الأول والمركزي في الثقافة.. لقد صار القرآن هو نصّ بألف ولام العهد.. وهو النص المهيمن والمسيطر في الثقافة». وقال أيضاً: «النص نفسه - القرآن - يؤسّس ذاته دينًا وتراثًا في الوقت نفسه.. وقد آن أوان المراجعة والانتقال إلى مرحلة التحرر، لا من سلطة النصوص وحدها، بل من كل سلطة تعوّق مسيرة الإنسان في عالمنا، علينا أن نقوم بهذا الآن وفورًا قبل أن يجرفنا الطوفان».

وإذ أصبح أبو زيد أستاذاً جامعياً في مصر منذ 1981 ثم في أميركا واليابان وتراكمت خبرته الأكاديمية، قدّم طلباً عام 1995 للحصول على درجة أستاذ متفرّغ في جامعة القاهرة، وضمّ إلى الطلب مجموعة مؤلفاته. وتكوّنت اللجنة الفاحصة من أساتذة في الجامعة، بينهم من يسير في موجة الصحوة الدينية، ما أدّى إلى صدور تقرير عن اللجنة يتضمن تهمة لأبو زيد بالكفر. وقام هؤلاء ومن يشاركهم نفس الرأي من خارج الجامعة بتأليف الكتب للرد على أبو زيد وتكفيره. وأصبحت قضية أبو زيد ككرة الثلج، بدأت بتقديمه طلب أستاذ متفرغ لتصبح معركة كبرى في مصر والعالم العربي ملأت الأثير ووسائل الإعلام. لقد اتّهم أبو زيد بالارتداد والإلحاد، رغم أنّ تعامله مع النص كان محترماً وأكاديمياً صارماً ولا يعتبر زندقة أو إلحاداً لأنّه كان يعمل على التفسير. ونظراً لعدم توفّر وسائل قانونية في مصر لملاحقة أبو زيد بتهمة الارتداد (بسبب قانون مصر الذي يغلب عليه الطابع المدني منذ عهد عبدالناصر) عمل خصوم أبو زيد على الاستفادة من قانون محكمة الأحوال الشخصية التي تتبع في بعض إجراءاتها العائلية فقه الإمام أبو حنيفة، ووجدوا مبدأ يسمى «الحسبة» طالبوا على أساسه من المحكمة أن تطبّقه للتفريق بين أبو زيد وزوجته. واستجابت المحكمة وحكمت بالتفريق بين أبو زيد وزوجته قسراً، على أساس أنّه «لا يجوز للمرأة المسلمة الزواج من غير المسلم». وعندما باتت حياة الزوجين في خطر، غادر أبو زيد وزوجته ابتهال يونس (الأستاذة في الأدب الفرنسي) القاهرة نحو المنفى في هولندا. وهناك عمل أبو زيد أستاذاً للدراسات الإسلامية بجامعة لايدن الشهيرة. وفي العام 2005، فاز أبو زيد بجائزة مؤسسة إبن رشد للفكر الحر[7] في حفل في معهد غوته في برلين، بسبب مساهمته في إعادة قراءة معاني القرآن قراءة مستقلة عن التفسير التقليدي.

وإذا كان هذا حال المثقفين الحداثويين من المسلمين الساعين إلى الخروج على البطريركية

الدينية ونقد المقدّس، فإنّ أدونيس الذي استفاد من بيئة بيروت المتحرّرة، غادرها للإقامة في باريس، وواصل حمل لواء الحداثة والحريات وأنّ العرب لن يتقدّموا إلا بعد مناقشتهم للموروث الديني والمقدّس. ولكن الحرب اندلعت بحيوية أكبر بين أدونيس ونقّاده بعد انتقاله إلى فرنسا. فكلّما كان يصرّح أو يكتب ردّ عليه هؤلاء بأنّه شعوبي وغربي، ينتمي إلى الجزويت في جامعة مار يوسف في بيروت وأنّه ليس مسلماً. فيردّ أونيس أنّ المفكّر الحرّ في المجتمع الإسلامي بات يُعامل كأنّه مجرم، وهي معاملة لا توجد في أي مجتمع. ونضال المثقف يجب أن يكون عاماً لا يتوقف على المثقف الفرد وحده في غياب الحماية الكافية لأصحاب الفكر الجريء من الاعتداءات. «فيلجأ هؤلاء المفكرون إلى المجتمعات الغربية ليحتموا من عسف السلطات والجماعات. ويجب التأسيس لمثل هذه الجرأة، وهذا ليس دفاعاً عن الحرية فقط وعن الحق في الحرية، بل هو دفاع عن التراث العربي وشرف العرب وكرامة الإنسان العربي»[8].

ولكن أدونيس لاقى المثقفين المسلمين المحافظين الذين رأوا التغيير عبر إصلاح الإسلام من الداخل عندما سألوا «لماذا تخلّف المسلمون وتقدّم غيرهم؟» (يقصدون أوروبا)، فهو يلاحظ أنّ شعوب العالم تتقدّم فيما تخلّف العرب، وهو هنا يطرح نفس السؤال عن أسباب هذا التخلّف: «هذه ظاهرة غريبة. كيف نحلّلها؟ كيف نفهمها؟ أنا أدعو علماء الاجتماع والأنتروبولوجيين وعلماء الاقتصاد إلى أن يفسّروا لنا هذه الظاهرة.. حتى المؤسسة العلمية العربية التي تسمّى الجامعة كلما تقدّمت المعرفة إزدادت جهلاً. لماذا؟ الشيء نفسه ينطبق على الطلاب. وأذكر في طفولتي أنّ حائز الشهادة الابتدائية كان يعرف اللغة العربية جيّداً ويعرف تراثه جيّداً. ومن كان ينال شهادة البكالوريا كان يمتلك معرفة كبيرة باللغة الأجنبية وباللغة العربية أيضاً. اليوم مع تقدّم المعرفة ووسائل المعرفة صار الطالب الذي ينال الليسانس لا يجيد حتى القراءة»[9].

أصبحت فترة الخمسينات والستينات من القرن العشرين ساحة معركة بين العلمانيين والإسلاميين، كان دموياً في بعض تجليّاته. وإذ تصوّر العلمانيون أنّهم ربحوا الرهان بمجرّد وصول أنظمة عسكرية تقدميّة في سورية والعراق ومصر والجزائر، كان عقد السبعينات مرحلة إنهيار عمارة العروبة العلمانية اللادينية وصعود الموجة الأصولية، المسلّحة في كل الأحيان، تشنّ حرباً ضروس ملأت الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين، تاركة صرح العروبة أشلاء ممزقة.

في العام 1994 شارك أدونيس في لقاء في غرناطة برعاية الأونيسكو ضم كتّاباً عرباً وإسرائيليين في وقت بدا فيه السلام العربي الإسرائيلي وكأنّه خلف الباب بعد اتفاقات أوسلو

في نفس العام وبعد انطلاق المفاوضات بين العرب وإسرائيل من مدريد قبل عامين. كان الردّ في العواصم العربية على لقاء الأونيسكو أنّ أدونيس وآخرين قد ارتكبوا جريمة التطبيع مع العدو الإسرائيلي وباعوا قضية فلسطين. وكالعادة، من مكان إقامته في باريس لم يقل أدونيس كثيراً للدفاع عن نفسه، بل قال لمن سأله بأنّ المسألة هي استعراض جانبي لا تستحق الاهتمام.

وباكراً عام 1995 اجتمع اتحاد الكتّاب العرب في مقرّه في دمشق وقرّر إلغاء عضوية أدونيس. ولكن الأيام أثبتت أنّ أدونيس كان القادر الأكبر على الصمود والاستمرار بمفرده، كما فعل خلال ثلاثين عاماً. لم يكن اتحاد الكتّاب العرب في موقع يجعله الحارس الأمين للقيم والمُثل العليا التي على المثقف أن يطبّقها، فهو أشبه ما يكون ببيروقراطية تساير النظام الحاكم. وما لم يقله أدونيس قاله باسم المثقفين الناقد المصري غالي شكري الذي انتقد اتحاد الكتّاب واصفاً أعضاءه بالموظفين، ومستنكراً أنّ هذا الاتحاد لم يصدر مطلقاً لائحة بأسماء الكتّاب في السجون العربية أو لائحة بعناوين الكتب التي تمنعها الأنظمة، أو مؤتمرات واجتماعات الاتحاد التي لم تحرّر سجين ضمير أو توفّر الخبز لمحتاج أو تُعيد شاعراً منفيّاً إلى وطنه. وتساءل شكري عن مصداقية اتحاد يتخذ من دمشق مركزاً له في ظل نظام أوتوقراطي عسكري لا يرحم، ما سيمنع أي نقاش جدي في شؤون الثقافة. كما أنّ كتّاباً سوريين وقفوا إلى جانب أدونيس منهم الروائي هاني الراهب وسعدالله ونّوس (أبرز كتّاب المسرح في العالم العربي، الذي توفي في أيار 1997 بعد صراع مع السرطان). حتى أنّ زيارة قام بها أدونيس إلى كردستان العراق في أيار 2009 أحدثت جلبة وردود فعل في وسائل الإعلام والصحف لما قاله عن نهاية حضارة العرب، صدرت بعضها في صحيفتي **السفير** (بقلم فواز طرابلسي) و**الأخبار** في بيروت.

ملحق

خواطر حول «الحالة الدينية-السياسية» في إيران*

أدونيس

كتب أدونيس مقالاً في 2 تموز 2009 حول موقفه من إيران في ضوء موجة القمع التي رافقت انتخابات رئاسة الجمهورية الإسلامية في حزيران، وهو هنا منسجم مع مشروعه الفكري، وتعاطفه المشروط مع الثورة الإيرانية عام 1979، ثم فراقه هنا عنها.

أجد الآن ضرورة شخصية للقيام بهذا التأمل، خصوصاً أنني انحزت بين كتّاب كثيرين عرب وأجانب، الى «الثورة الإيرانية» التي قادها الإمام الخميني، بوصفها مجالاً يمكن أن يتيح مزيداً من الحراك السياسي والثقافي، مقارنة بنظام الشاه. غير أنني قَرَنت انحيازي هذا بتحذير مزدوج:

1 - حذرت من بناء السلطة الثورية الجديدة على الدين.

2 - وحذرت من الفقيه العسكري: آلة اللقاء بين الديني من جهة والسياسي الاجتماعي، من جهة ثانية. بحيث يتحول الدين إلى مجرد إيديولوجيا.

من الصعب، كما يبدو لي، فهم ما يجري الآن في إيران، بمعزل عن المسار التاريخي لممارسة التشيّع، فكرياً وسياسياً، منذ الخلافة الإسلامية الأولى. ولقد نشأ التشيّع، انتصاراً للحق والعدالة، ورفضاً للطغيان السياسي. كان طريقة في التحرر من المؤسسة السياسية السلطوية التي كانت تفرض إرادتها باسم الإسلام، وتحكم كما تشاء وتقتل من يخالفها. (ومهما كان الرأي في الدين، فقد نشأ، في الأصل، هو نفسه بوصفه تحرراً).

هكذا مثّل التشيّع تاريخياً، الوجه الآخر غير السلطوي، للحياة الإسلامية العربية: الحرية، المخيّلة، التمرد، الشعر...الخ. وفي هذا ما يتيح لنا القول، بشيء من التبسيط، إن التاريخ العربي ينهض على دعامتين: فن بناء الدولة الذي شُغل به أهل السنّة، وفن بناء الثقافة الذي شغل به أهل التشيّع.

منذ 1979، أخذ التشيّع في إيران يتحول إلى مؤسسة فقهية سياسية - اجتماعية. صار سياسة وسلطة. هكذا أخذت إيران تدخل في حالات من الصراع لا تنتج، على الصعيد الداخلي، إلا مزيداً من التفكك، سواء كان هذا الصراع ثقافياً أو إثنياً أو دينياً، ولا تنتج، على الصعيد الخارجي،

* **الحياة**، 2 تموز 2009.

إلا مزيداً من العداء. وحلّت العسكرة محل التنوع والتعدد. وأصبح التشيّع معجماً آخر للأمر والنهي. وخضع النظام لآلية الفقه العسكري.

واليوم، حين نسمع عبارة «ديموقراطية دينية»، يصدمنا التناقض الصارخ مع الدين ومع الديموقراطية في آن. فعندما يصبح التدين تأدلجاً، يتحول إلى طغيان. فلا ديموقراطية في المارسة الدينية السائدة. الدين فيها انحياز، والديموقراطية حوار لا بين مؤتلفين، بل بين مختلفين. أو لنقل، بتعبير آخر: هذه «الديموقراطية الدينية» قمع يسوغه الدين، ويأمر به التديّن. وهو إذاً قمع يزدري الانسان وحقوقه، لأنه لا ينظر إليه إلا بعين قربه إلى الدين أو بعده عنه. ومن غير الإنساني أن يختزل عالم الإنسان في التدين. فالكائن الإنساني أكثر من متدين، وأشمل وأغنى.

والفاجع الساخر هنا هو أننا نسمع، اليوم، في إيران، ونقرأ كلاماً ضد بعض الشيعة ليس إلا تنويعات على الخطاب الذي كان يكرر في الماضي، أموياً وعباسياً، ضد أهل التشيّع أنفسهم.

هل يصح، في هذا السياق، التعاطف مع «الأنظمة القمعية» بحجة أو بأخرى؟

لكن، ماذا تعني محاربة قمع خارجي في مجتمع يعيش تحت كابوس قمع داخلي؟ وهل هي ممكنة أو فعّالة؟

أليس القمع الداخلي حليفاً موضوعياً للقمع الخارجي؟ أليس القمع الداخلي نوعاً آخر من «الاستعمار»؟

لا يستطيع المجتمع أن يحارب أعداءه في الخارج إلا بتنوعه وتعدّده وحريته. النظام، ولو كان قائماً بإرادة إلهية لا يقدر وحده على هذه المحاربة. النظام الذي «يقتل» من يعارضه في الداخل سيجد نفسه عاجلاً أو آجلاً «مقتولاً» بعجزه الخاص، وبالداخل السجين، «المقتول»، وبالخارج المتربص الذي يتحيّن الفرص للانقضاض.

الدولة التي تقوم على التأدلج الديني، مدعوماً بـ«الإرادة الإلهية»، دولة محكومة بكونها نظاماً قمعياً. وماذا يعني مجتمع يديره مثل هذا النظام الذي يدير بشراً مستسلمين منقادين، طوعاً أو كرهاً؟ وقبل ذلك، ماذا يعني الإنسان في هذا المجتمع المقيّد - عقلاً، وفكراً، جسداً ومعرفة؟

إنه نظام يقترن فيه الدين بالعنف اقتراناً عضوياً. الفقيه نفسه يصبح عسكرياً، وتتحول الدولة ومؤسساتها إلى سجون يحرسها الطغيان.

أودّ أن اختتم بطرح هذه الأسئلة:

1 - ألا يحق لنا اليوم أن نرى في المارسة الدينية السائدة نفياً متواصلاً للدين نفسه بوصفه تحرراً في نشأته، ذلك أنها ممارسة قائمة كلياً على القمع والعنف؟

2 - ألا يحق لنا القول إن المارسة الدينية السائدة ليست إلا نوعاً آخر من تقويض الداخل الإنساني، في كينونته ومعناها، من حيث أنها تقويض منظّم لعوالم الحرية؟

3 - ألا يحق لنا الخوف من أن يهزم الدين نفسه بنفسه في هذا القرن، كمثل ما هزمت العروبة نفسها بنفسها في القرن الماضي؟ ذلك أنه، في المارسة، كمثلها هي: لا ينتج إلا مجتمعاً مقيّداً، سطحياً، وآلياً.

4 - ألا يصح القول: إن كنا نريد فعلاً أن نتحرر من استعمار الخارج، بجميع أشكاله ومستوياته، فذلك لن يتم إطلاقاً إلا بالتحرر من داخل، بجميع أشكاله ومستوياته؟

هوامش الفصل العاشر

(1) دار الساقي، الطبعة الثامنة، 2002.

(2) عن دار الساقي، 2002.

(3) جهاد فاضل، **الشعوبية المعاصرة**، ص 169.

(4) صادق جلال العظم، **النقد الذاتي بعد الهزيمة**، بيروت، دار الطليعة، 1968.

(5) من ديوان سعاد الصباح، **برقيات عاجلة إلى وطني**.

(6) من مؤلفات نصر حامد أبو زيد الأخرى: **مفهوم النص دراسة في علوم القرآن، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نقد الخطاب الديني، المرأة في خطاب الأزمة، النص السلطة الحقيقة، دوائر الخوف قراءة في خطاب المرأة، الخطاب والتأويل، التفكير في زمن التكفير** (قضية التفريق بين نصر أبو زيد وزوجته وردود الفعل نحوها)، **القول المفيد في قضية أبوزيد، هكذا تكلم ابن عربي، الإمام الشافعي وتأسيس الأيديولوجية الوسطية.**

(7) إبن رشد أول من دعا إلى استعمال العقل لدراسة النص (1126-1198).

(8) صقر أبو فخر، **حوار مع أدونيس**، ص 114.

(9) صقر أبو فخر، **حوار مع أدونيس**، ص 116.

الفصل الحادي عشر

مسرح زياد الرحباني

الواقعية الجديدة

- 1 -

يختلف نقاد المسرح في النظر إلى أعمال الأخوين رحباني باعتبارها مسرحيات، بما للمسرح من لغة وأهداف وأبعاد لم تظهر بمجملها في أوبريت الرحابنة الغنائية. حتى أنّ كتاباً ظهر لخالدة السعيد، بمنحة من لجنة مهرجانات بعلبك الدولية من 700 صفحة عن المسرح اللبناني من 1960 إلى 1975 (وهي الفترة التي ظهرت فيها معظم أعمال الرحباني) لم يشر إلى مسرح الرحابنة إلا قليلاً وبشكل عابر رغم أنّه كان الأبرز في تلك الفترة. واكتفت خالدة السعيد بالقول إنّ الأعمال الفولكلورية التي قدّمها الرحابنة في مهرجانات بعلبك «يمكن اعتبارها خطوة أولى نحو تطوير مسرح محلّي لبناني» لا أكثر. وأضافت أنّ ثمّة ميّزات لمسرح الرحابنة هي خارج مهام النقد المسرحي الجاد وتحتاج معالجتها النقدية إلى كتاب آخر[1]. ورغم رأي خالدة السعيد في التمايز بين إعجابها الباهر بفيروز في مناسبات عدّة وضآلة ما قالته عن مسرح الرحابنة، فإنّ أي إحصاء أرشيفي للصحف في لبنان والعالم العربي سيكشف أنّ أعمال فيروز والرحابنة (عاصي ومنصور) حظيت بحصّة الأسد في عدد المقالات التي ظهرت عنها منذ 1950 إلى 2009. كما أنّ عدداً كبيراً من الكتب عن فيروز والرحابنة أو فصولاً في كتب عنهم ظهرت في العقود الأخيرة. وعدا ذلك فإنّ أعمال الرحابنة متوفّرة على سي دي وبعضها على فيديو، ويمكن العثور أيضاً على نصوص مسرحيات فيروز منشورة في كتب.

لقد تطرّقنا إلى المسرح الرحباني في الفصلين الرابع والخامس، ونأتي هنا إلى المسرح الملتزم والكلاسيكي في بيروت الذي تبلور في الستينات. ففي تلك الفترة ظهر مسرح لبناني اقتبس كلاسيكيات أوروبية، على سبيل المثال مع منير أبو دبس الذي قدّم **هاملت** لشكسبير **ومات**

الملك ليوجين ايونيسكو، وأنطوان ملتقى الذي قدّم **الجريمة والعقاب** لدوستويفسكي و**عرس الدم** للوركا، وبرج فازليان الذي قدّم **تاريخ فاسكو** و**كوميديا الأخطاء**. ثم جرى تغيير محوري على صعيد المسرح في لبنان بعد هزيمة 1967. فقدّم عصام محفوظ مسرحية **الزنزلخت** عام 1968 و**الدكتاتور** (1969)، وقدّم ريمون جبارة **لطهات دزدمونة** (1970) وجلال خوري **جحا في الحدود الأمامية** (1971). وظهرت أعمال مشابهة في سورية في نفس الفترة، **حفلة سمر من أجل الخامس من حزيران** (1968) و**مغامرات رأس المملوك جابر** (1970). كما برز مسرح كوميدي ساخر مع حسن علاء الدين الناقد، الذي اعتُبر ظاهرة شارلي شابلن لبنانية باسم «شوشو»، يوم كان المسرح يهزّ عالم السياسة ويوم كانت المسرحية تحمل اسماً طريفاً مثل **آخ يا بلدنا!** (1971) التي كتبها فارس يواكيم وأخرجها روجيه عسّاف (راجع هامش هذا الفصل عن روجيه عسّاف). وإذ أصبحت المسرحيات في بيروت أكثر مباشرة وسياسية في السبعينات، برز على الأخصّ مسرح زياد الرحباني، نجل فيروز وعاصي.

بدأ زياد المساهمة في الأعمال الرحبانية بعدما أصيب والده عاصي بذبحة قلبية عام 1972. ولكن ما بدا للرأي العام أنّ زياد هو ابن أبيه وحامل مشعله، سرعان ما تحوّل إلى مشروع منفصل سيقلب الطاولة على مشروع الأخوين رحباني ويتعاطى بحساسية أكبر مع الواقع اللبناني المتفجّر. ولكن زياد الموسيقي بقي مخلصاً للمدرسة الرحبانية. فمعظم أعماله المسرحية تُعتبر مسرحاً غنائياً، تضمّنت مجموعة من الأغنيات، ولكن بدون حوار غنائي كما هي عادة الأخوين رحباني: **من سهرية** (1973) إلى **نزل السرور** (1974) و**بالنسبة لبكرا شو** (1977) و**فيلم أميركي طويل** (1979) و**شي فاشل** (1983). ثم بعد توقّف عن المسرح لمدّة عشر سنوات عاد زياد بعملين متتالين، **بخصوص الكرامة والشعب العنيد** (1993) و**لولا فسحة الأمل** (1994).

بعكس ذويه، لم يعرض زياد أي مسرحية خارج لبنان، بل عرضها جميعاً في غرب بيروت حيث كان يقيم منذ بداية الحرب بسبب انتمائه اليساري. وفيما عكَسَ الأخوان رحباني في أعمالهما لبنان كمشروع وطن يحتاج إلى هويّة موحّدة وثقافة جامعة، فكّك زياد هذا اللبنان مستعيداً في مسرحياته تنوعّ البلاد الديمغرافي وتعدّدها الطائفي ومصائبها الاجتماعية.

أثبت زياد أنّ المشروع الرحباني لم يقتصر على عاصي ومنصور وفيروز. هذا الجانب من العائلة تابع نشاطه بعد حرب 1967 واستمرّ منصور بعد وفاة عاصي في تقديم الأعمال المميّزة بمساعدة أبنائه. أمّا فيروز فقد انضمّت إلى زياد. ولكن زياد، عدا عن شغله في الموسيقى، كان يخطو في أوائل السبعينات ليبني المسرح الغنائي الواقعي ويقدّم أعمالاً ملاصقة للمجتمع كما هو، وليس كما أراده أن يكون المسرح الرحباني في الخمسينات والستينات.

بدأ زياد عمله الخاص صيف 1973 في مسرحية كنشاط محلي لنادي الشباب في بقنايا المجاورة لأنطلياس، وهو يبلغ من العمر 17 عاماً. لقد طلب الشباب من زياد أن يُخرج المسرحية ويضع موسيقاها وكانت النتيجة **سهرية** التي وصفها زياد بأنّها مجموعة أغنيات تربطها حبكة خفيفة. ورغم أنّ كثيرين رأوا في **سهرية** استمراراً لمدرسة الأهل، فإنّ ملامح العصيان بدأت باكراً، ذلك أنّ أحداث **سهرية** تدور في مقهى يشبه ما سمعه زياد عن جدّه والد عاصي ومنصور. يملك هذا المقهى الخيالي «المعلّم نخلة التنين» الذي يُطرب الزبائن بمواويله وموشّحاته. وإذ رغب المعلّم نخلة أن يثبت أنّه المطرب الأفضل في القرية، دعا أصحاب المواهب إلى المقهى لتجريب أصواتهم ومَن يفوز منهم يصبح هو مطرب المقهى. وبعد سماع عدد منهم في مواقف كوميدية، يتميّز أحدهم (مروان محفوظ) ويتفوّق على المعلّم نخلة. ويرفض نخلة الاعتراف به ويتصّل بـ«بيت الحزب»، فيحضر مجموعة من عناصر الحزب، كما يحضر شبّان من مؤيدي المطرب الشاب. وتجري معركة في المقهى تنتهي بتكسير أثاثه وهدم سقفه المصنوع من القشّ. ثم يرضى نخلة بعد تدخّل ابنته (جورجيت صايغ) التي تحب هذا المغنّي الشاب، ويعود الشاب ليغنّي في المقهى ويرث موقع نخلة كمطرب القرية الأول.

شاهد خالد العيتاني، صاحب قصر البيكاديلي، هذا العمل المحلي في بقنايا، واقترح على الرحابنة عرضها في بيروت. وكان أن عُرضت **سهرية** أمام جمهور كبير ولقيت نجاحاً فجرى تمديد عرضها. في تلك الأثناء لم يوقف زياد مساهماته في مسرح ذويه، إذ بعدما ساعد في مسرحية **المحطة** لفيروز ساعد أيضاً في **لولو** ثم وضع موسيقى المقدّمة لمسرحية **ميس الريم** (1975) ولعب دوراً فيها، مشاركاً فيروز في أغنية البداية. وكان لبنان قد دخل حربه الطويلة في ذلك العام.

وثمّة إشارة إلى المجتمع الذكوري اللبناني في **سهريّة**. إذ عندما يستقبل المعلّم نخلة الذين يحضرون إلى المقهى «لفحص» أصواتهم، نجد أنّهم من الرجال، باستثناء امرأة، كان عليها أن تحضر بمعيّة زوجها الذي تولّى الكلام عنها وكأنّها قاصر. وأثناء غنائها يبدي أحد الحضور كلمة استحسان بقوله: «آه يا مدام!». فيوقفها زوجها عن الغناء ويصيح بغضب «ولاه مين قال آه يا مدام؟»، إشارة إلى أنّ في هذا خدش لشرفه ما قد يجرّ إلى مبارزة أو خناقة ويهدّد بإيقاف الفحص. وهذا الموقف يدّل على وضاعة موقع المرأة في المجتمع، وهو موقف تكرّر في أعمال الرحابنة، حيث نرى في مسرحية **أيام فخر الدين** أنّ الأمير يكلّف «عطر الليل» بالطواف والغناء عن لبنان، شارحاً أنّ التاريخ سيذكره هو ولن يذكر عنها وعن اسمها شيئاً.

ثمّة إشارات مُبكرة في مسرحية **سهرية** إلى الواقع اللبناني في أوائل السبعينات. فالمعلّم «نخلة التنّين» يمثّل زمن المجد القديم وهو يستعيد سهرات الطرب كل يوم في تكرار يصمت

عنه الجميع. ولكنّه وصل إلى نهايته في حين كان ثمّة جيل جديد بمواهب شابة وقويّة يظهر على الساحة. ولكن الجيل القديم واجه الجيل الجديد ليس بالموهبة والإبداع بل بالاتصال بـ«بيت الحزب» واستدعاء زمرة من المشاغبين الذين كسّروا المقهى وتعاركوا مع الشبان الآخرين. ويمكن طبعاً استقراء هذا العمل بأنّه استشرف الحرب وأنّ الطبقة السياسية البالية قد رفضت التغيير فوقعت الحرب مع الأجيال الجديدة. ولكنّ الاستشراف كان موجوداً في الفنون كافة في بيروت السبعينات كما أنّ الوقائع السياسية والاقتصادية للبلد بيّنت الانحدار نحو الهاوية.

- 2 -

وسرعان ما تفوّق زياد على **سهرية** بمسرحيته الثانية **نزل السرور**. وإذا كان عمله الأول نمطيّاً يشبه أعمال أهله كثيراً، فإنّ مسرحية **نزل السرور** (1974) خَرَجَت عملاً نقديّاً ومعه بدأ كسر العلاقة بين الإبن والأهل فنيّاً وإيديولوجيّاً. لبنان الأسطوري لم يكن هو الثابت في عقل زياد، بل هو قدّم في **نزل السرور** لبنان آخر مخيفاً ومتفجّراً سياسياً واجتماعياً، يقدّم فيه نزلاء الفندق فتاة عذراء على أهبة الزواج أضحية للثوّار الذين احتلوا الفندق، وهو لبنان الواقع الذي ظهر أكثر وضوحاً في عمله الثالث **بالنسبة لبكره شو** (1977)، حيث يغتصب الأجنبي بنت البلد بمعرفة زوجها الذي يقبض الثمن، وحيث يُرسل اللبناني إلى المنفى لأنّ «البلد لا يحمله». أما في **فيلم أميركي طويل** (1979) فإنّ زياد يكسر جميع القوالب المسرحية ويسمّي الأشياء المخبأة في الأعمال الفنية كما هي، من طائفية وأمراض وكراهية وحقد وسموم، ليصبح الشعب بأسره وكأنّه في «عصفورية» (ويدور هذا العمل في مصح للأمراض العقلية في ضاحية بيروت الجنوبية). ليختم زياد تلك المرحلة بمسرحية **شي فاشل** (1983) التي صوّرت استمرار الحروب بين اللبنانيين في الثمانينات حتى بعد غزو إسرائيلي قاتل عام 1982.

ثمّة إشارة في مسرحية **سهرية** المبكرة إلى تحدّي الجيل الجديد للجيل السابق في الفن، وكذلك إشارة إلى استعمال قوّة الميليشيا لمنع التغيير. ولكن التحوّل الجدّي في مشروع زياد بدأ مع **نزل السرور**، حيث اتضّح أنّ زياد رفض أن يكون «الوريث الشرعي» لمسرح عاصي ومنصور.

في **نزل السرور**، إضافة إلى تأليف وتلحين أغنيات وموسيقى وقصّة المسرحية، شارك زياد في التمثيل أيضاً وكان له كلمة الخاتمة المأساوية التي سجّلت افتراقه عن مشروع الأخوين رحباني. ولكنّه في **نزل السرور** حافظ على عدد مرتفع من الأغنيات نسبة إلى الحوار كما هي عادة الرحابنة. وشارك في **نزل السرور** جوزف صقر الذي سبق له أن لعب أدواراً في مسرح الأخوين رحباني (أدوارٌ كان بعضها رئيسياً في **يعيش يعيش** و**ناطورة المفاتيح** و**لولو** و**ميس الريم**).

تقع أحداث مسرحية **نزل السرور** في نزل شعبي متداع في وسط بيروت عام 1974، حيث نشاهد موسيقيّين هما قيصر وبركات يتدربان على أغنيات سيقدمانها في النادي الليلي الذي يعملان فيه. ولكن أصحاب النادي يتصلون بهما ليبلغاهما أنّ النادي مقفل اليوم بسبب التظاهرات والإضرابات التي تعمّ بيروت. وإذ يندب قيصر وبركات حظهما السيء تدخل الست عبلة صاحبة النزل، وهي أرملة، لتطلب منهما الغناء في حفلة خاصة تحييها في نفس اليوم لإعلان خطوبة ابنتها سوسن. يقيم في النزل أيضاً أشخاص آخرون أبرزهم تينو، موظف الاستعلامات، والأستاذ رؤوف، المفكّر اليساري الذي ينطلق بخطابات ثورية بمناسبة وبدون مناسبة، وسعد وأديب، وهما رجلان متقاعدان ومقيمان دائمان في النزل، وكرنيك، المصوّر الأرمني اللبناني، وزكريا الذي تطرده زوجته لإدمانه سباق الخيل (و«زكريا» هو الدور الذي يلعبه زياد في المسرحية)، وتحيّات الراقصة الشرقية. كما يزوره عبدالكريم بائع الملبوسات الداخلية، ثم يحتلّ النزل بعد مرور ثلث المسرحية تقريباً المسلّحان عبّاس وفهد.

نجاح مسرحية «نزل السرور» كان متعدّد الوجوه، من الأغنيات التي أدّاها جوزف صقر والتي انتشرت كالنار في الهشيم لتحتل موقعاً هاماً حتى اليوم («نزل السرور آه يا جامعنا»، «ماشي الحال»، «حن الحديد على حاله»، «جايي مع الشعب المسكين») وأغنية «بعتّلك يا حبيب الروح» التي غنّتها الست عبلة (وغنتها أيضاً فيروز فيما بعد على أول ألبوم لها مع زياد).

في هذا الجو المرتاح والعادي داخل النزل، كانت سياسة البلاد خارجه تأتي عبر الراديو الذي يسمع رواد النزل نشراته الإخبارية وما يذكره عن التظاهرات وتدهور الأمن (وأمام شح المياه في لبنان، يأخذ ابن أخت كرنيك المصوّر معه لوح صابون للاستحمام عندما يستعمل رجال الإطفاء خراطيم الماء لردع المتظاهرين). وفجأة تقتحم كل أحداث البلد مرّة واحدة النزل – والمفارقة أنّ اسمه «نزل السرور» – عندما يدخل مسلّحان هما عبّاس وفهد ويهدّدان روّاد النزل بأنّ أمامهم خمس ساعات لإتّخاذ قرار يساوي حياتهم: إمّا الالتحاق بالثورة أو الموت إعداماً على أيديهما. ويروي عبّاس وفهد أنّهما قد طُردا من العمل للتوّ لتحريضهما العمال على الإضراب، فلم يبق أمامهما سوى الثورة. إنّها مدينة على شفير الثورة:

أنا عبّاس.. إخواتي التنين البنات عم يبيعو علكة على الطرقات ودموعهن بلّلو قزاز السيارات.. إيه.. بيّي كان عم يموت وما في مستشفى تستقبله ببلاش.. وحده الموت استقبله ببلاش.. خيّي الزغير من جمعة ضربتو سيارة قتلته.. كان عم يلعب على الطريق.. ما دفعولنا جنياتو ليش؟ السيّارة اللّي ضربتو كبيرة وبتلمع.. ونحنا كلنا غبره ما منقدر نلمع.. إيه.. وسّعوا الطريق وطار بيتنا.. ليش؟ لأنّه صغير.. لأنو صحابو صغار.. إيه بدنا نخلص منهن هيدي صغار وكبار.. هاي عيشة هاي؟ نحنا أشرف لنا نموت.. متل الأخوة نحنا وياكن، بدنا نقتلكن ونقتل حالنا. حالة ما

بتنطاق. لو كان عندكن بيوت ما كنتو نزلتو هون. وليه.. وليه إنتو معترين ليش ساكتين؟[2]».

ولكي يدلّلا على جديّة ما يقولانه، يضع عباس وفهد لائحة بإعدام نزلاء الفندق إذا رفضوا الالتحاق بثورتها خلال خمس ساعات. وتصنّف اللائحة كل شخص في النزل حسب فائدته للمجتمع. فيضعان بركات وقيصر في رأس قائمة الإعدام لأنّهما كموسيقيّين «أفيون المجتمع.. الشعب معتّر وعم تخلّوه ينطرب بتعتيره». ويكلّفانهما بتأليف نشيد الثورة ليترأفا بهما. ويلي قيصر وبركات على لائحة الإعدام تحيات الراقصة. لماذا؟ «لأنّ الوقت مش وقت رقص». وهكذا يضع الثوّار أهل الفن على رأس قائمة من يريدون إعدامهم. أما الثالث على اللائحة فهو رؤوف المفكّر («كل شي بتعمله هوي كلام وأنا ما بحب الكلام.. شو فهمنا؟»، يقول عبّاس). وبعدما يسرد عباس لائحة الإعدام، يقوم هو وفهد بتركيب الألغام على النوافذ والأبواب لكي لا يفرّ رواد النزل، ثم يخلدان إلى النوم فيما يجلس روّاد النزل في بهوه لا يأتيهم نوم ويساورهم القلق على مصيرهم الأسود.

وإذ يفشل بركات وقيصر في تلحين نشيد الثورة في الوقت الذي حدّده عباس وفهد (أي في الثالثة والنصف صباحاً)، يطلب تينو الكلام مع عبّاس على انفراد ويقول له إنّ سوسن ابنة صاحبة الفندق تحبّه، وأنّه إذا تزوجها سيصبح صاحب ثروة ويمكنه بهذه الحالة أن يأخذ وقته ويستعد للثورة التي ستصبح فرصة نجاحها أكبر، وأنّ الثروة تؤدّي إلى الثورة. ويوافق عباس، ثم تقتنع سوسن وتتخلّى عن خطيبها جاك لأنّ ما تفعله سينقذ أمّها وباقي سكان النزل، وأنّها بعد إنقاذهم سيمكنها أن تترك عباس وتعود إلى خطيبها. وهكذا بدل أن يحتفل نزل السرور بزواج سوسن وجاك، تقام حفلة العرس لسوسن وعباس. ويلقي الأستاذ رؤوف أثناء العرس خطاباً ثوريّاً غير اعتيادي في مسرح الأخوين رحباني (يقول: «أنجبوا جحفلاً ثورياً من الأطفال ولا تعوّدوهم على السجاد الدافئ»). وهو خطاب فيه ثورة على الأهل والمجتمع وافتراق للجيل الجديد عن الجيل القديم، فلا «عبادة للبنان بعد الله» ولا استمرارية «للمحبة والوفاء»، كما بشرّت نهاية عرس **موسم العز** (1960). إنّها ثورة زياد على أهله، فإذا كانت الأعراس تقام في مسرحيات الأخوين رحباني في نهاية المسرحية دلالة على انتصار الفرح والمحبة، فإنّ عرس **نزل السرور** يأتي باكراً في المسرحية ولا ينتهي على خير أبداً. وإمعاناً في الافتراق، يستحضر زياد في عرس **نزل السرور** وصيّة جبران خليل جبران «أولادكم ليسوا لكم، أولادكم أبناء الحياة».

في أحد المشاهد، بعد عرس سوسن وعباس يتحدّث بركات وقيصر حول الحشيش وتعاطي المخدرات، وأنّ الدولة اللبنانية مهما فعلت فإنّها لن تستطيع القضاء على زراعة

الكيف في البقاع. فقد حضرت السلطة إلى السهل وقالت إنّ زراعة الحشيش ممنوعة، ويجب استبدالها بالذرة. وأنّ الناس زرعت الذرة ولكن في موسم الحصاد ما أن عبر المزارعون أوّل جل في السهل حتى داخوا (أي أنّ الأرض أعطت حشيشاً بشكل ذرة، ولكن الحقيقة كانت أنّ الناس لم تتجاوب مع نصيحة الدولة وعادت إلى زراعة الحشيش): «خود زكريا مثلاً.. أكل عرنوس مبارح وبعدو نايم.. جرّب توعّيه».

وهنا يبرز دور زياد كمؤلف للمسرحية في تصوير التراث برمّته وكأنّه نوع من المخدر والحشيش. وإذ يواصل قيصر وبركات حديثهما عن الحشيشة على أنّها ذرة، يقول قيصر: «الدرة صارت من تراثنا». ليردّ بركات: «الله يخلّي تراثنا، هيدا شي عظيم يا زلمي. شو عم تحكي.. نبع المي.. العصفور.. الدوري..».

قيصر: «وما تنسى تحت العريشة..».

بركات: «الله يخلّي تحت العريشة.. وهيهات يابو الزلف.. ومن طاقة العرزال لابعت لِك خبر».

قيصر: «قليلة شو موسيقتنا فيها شلعات معزة وجرار مكسّرة.. وع العين».

بركات: «يا عين!.. شو بيقول لها؟ «لاقيني ع العين».. مفكّر إنّه رواق العين.. منظر رومانتيكي كتير ع العين.. قد ما صار في ناس متّفقة تلتقي ع العين صار فيه تجمّع شعبي ع العين..».

قيصر: «تراثنا!».

بركات: «عم يكتشفوا المريخ ونحن عم نجرّب نعرف مين لحن الدلعونا.. دلعونا.. دلعونا. نحن طوّرناها للدلعونة.. سمعت واحد عم يعزف الدلعونة ع السكسوفون».

هذا الحوار هو نقد لفولكلور الرحابنة وتعليق على مضمون معظم أعمالهم المسرحية الغنائية. كما أنّه إشارة إلى الإهمال التاريخي للدولة لمنطقة نائية في لبنان هي بعلبك الهرمل حيث يقام في قلعتها التاريخية مهرجانات بعلبك الدولية التي كان الهدف منها تقديم وجه لبنان الحضاري للعالم.

تنتهي مسرحية **نزل السرور** بمشهد أخير عندما تفرّ سوسن من عبّاس وتحضر باكية لتحذّر النزلاء: «عباس لاحقني لهون.. أخذ القنابل ونزل.. ولك هربوا!!». فيهرب الجميع ما عدا زكريا (زياد)، الذي كان نائماً في صالون النزل، وتحيات الراقصة. ويحضر عبّاس وفهد، فتجادل تحيّات عباس الذي يدخل غرفتها ويطلب من فهد أن ينتظره قليلاً. ثم يأتي دور زكريا ليكلّم فهد ويُعلن موت الكذبة الفولكلورية. فهو يوبّخ فهد لإلغائه الثورة ويطلب منه أن يعطيه رشاش حربي ليقدّمه لأولاده (أي أولاد زكريا): «إنتَ ما بتعرف شو بيعملوا ولادي إذا حملوا

رشاش.. إنتَ ما بتعرف ولادي.. ولاو يا استاذ فهد.. فهد!!!». ولا يردّ فهد بل يترك زكريا يتابع حواره الذاتي، ثم نسمع صوت انفجار لعلّه صوت انفجار بيروت عام 1975، ولكنّه حتماً صوت انتحار فهد وقد فجّر القنابل في جسده.

اعتبر كثيرون **نزل السرور** أيضاً بأنّها عمل استشرافي لما حلّ بلبنان فيما بعد ولكن زياد نفسه اعتبرها «مانيفستو» لثورة اليسار اللبناني، عمل بدا واضحاً فنيّاً بأنّه خرج فيه على مشروع الأخوين رحباني. حتى مثل «تحاضر القحباء بالعفاف» يقلبه زياد رأساً على عقب عندما تبرز تحيات الراقصة بأنّها فعلاً أكثر بلاغة من الأستاذ رؤوف (تخاطب تحيات الأستاذ رؤوف بالقول: «كتبت ملايين الصفحات شو تغيّر؟ ما شي»)، ثم تخاطب في النهاية غرائز عبّاس الذي يستجيب لها. كما أنّ بركات يصيح أثناء إلقاء الأستاذ رؤوف خطاب العرس: «آه يا أستاذ رؤوف آه» وكأنّ الأستاذ رؤوف ينشد أغنية طربية، وأنّ وقع خطابه «الثوري» كوقع المخدّرات على أذني بركات.

كان زياد في تلك المرحلة الباكرة ثائراً حتى على الخطاب اليساري الذي يُكثر من الكلام ولا يفعل شيئاً، فكان تحرّك عباس وفهد الصامت أكثر قيمة من التنظير.

- 3 -

في تلك الفترة ترك زياد بيت العائلة، ما يعكس انقلابه ليس فقط في المنهج ولكن أيضاً على الصعيد الشخصي. وبعدما بدأت الحرب قدّم زياد مع جان شمعون برنامجاً كوميدياً يومياً بعنوان «**بعدنا طيبين... قول الله**» من إذاعة لبنان في الصنائع. وكان هذا في وقت أطلقت فيروز أغنية «بحبّك يا لبنان» التي رددّتها الإذاعات آلاف المرات. وحول هذه الأغنية يقول زياد في مقابلة عام 1993، «لعنتُ اليوم اللي عملو فيه هالغنيّة». ويتذكّر زياد أنّ هذه الأغنية وضعها الرحابنة عام 1976 في نفس الوقت الذي غادر فيه عاصي وفيروز لبنان إلى دمشق فيما تهجّر هو إلى غرب العاصمة، ليبدأ العمل على مسرحية **بالنسبة لبكرا شو** (كما استعار زياد عبارة «الشعب العنيد» من جملة في أغنية «بحبّك يا لبنان» تقول «سألوني شو صاير ببلد العيد.. مزروعة ع الداير نار وبواريد.. قلتلن بلدنا عم يخلق جديد.. لبنان الكرامة والشعب العنيد»، لتصبح عنوان مسرحيته لذاك العام **بخصوص الكرامة والشعب العنيد**).

في مسرحية **بالنسبة لبكرا شو** (1977)، يتابع زياد عمله وكأنّها جزءٌ ثانٍ من **نزل السرور**. فهو ما زال يلعب شخصية زكريا، وزوجته ما زالت ثريا (التي سنراها في هذا العمل فيما غابت، باستثناء حديث هاتفي مع زكريا، **عن نزل السرور**)، وابنه ما زال «شكيب» (يتحدّث عنه زكريا وثريا في العملين ولا نراه). وتدور أحداث **بالنسبة لبكرا شو** في بار/ مطعم ليلي

في بيروت بدلاً من النزل، ولكن المسرحية تتخذ نفس الفكرة حول لبنان الفندق أو المطعم. عُرضت هذه المسرحية لمدّة ستة أشهر وكانت محجوزة يومياً بالكامل.

يعمل زكريا وثريا بالبار، ويبدو أنّ فكرة ممارسة ثريا الدعارة لمواجهة نفقات الأسرة والتي شهدناها في **نزل السرور** (مع ضومط صاحب الصهريج) تستمرّ الآن في **بالنسبة لبكرا شو** بشكل أوسع ومع زبائن المطعم الأجانب. وكان زياد قد استعار جملة من عمل **نزل السرور** عندما يصف نفسه بالشرشوح («ولادي صاروا يعرفوا بيّهم شرشوح») ليجعلها إسماً لهذه المسرحية «بدّك تضلّك شرشوح اصطفل». ولكنّه رسا على اسم **بالنسبة لبكرا شو** وبقيت التسمية الأولى جملة على لسان ثريّا خلال سجالاتها الكثيرة مع زكريا في المسرحية الثالثة.

في **بالنسبة لبكرا شو** نرى على خشبة المسرح خليطاً من الأجانب ورجلاً خليجياً وشاعر نثر حديث لبنانياً وتاجر مخدرات وشبّاناً «ع الموضة»، إضافة إلى عمّال المحل. ويعمل زكريا دور البارمان وثريّا تخدم الزبائن وتلبّي طلباتهم من الطعام والشراب. ولمواجهة نفقات العيش في بيروت تمارس ثريّا الدعارة مع الزبائن الأجانب الذين لا يعلمون أنّ زكريا، البارمان، هو زوجها. وبسبب هذا الوضع، يحتدم الجو يومياً بين زكريا، الذي يعلم أنّه يشبه «القوّاد» في سكوته وموافقته على عمل زوجته «البرّاني»، وثريا التي كانت غير مقتنعة بما تقوم به. وفي النهاية يطعن زكريا زبوناً فرنسياً بالسكين.

ثمّة تنوّع في استعمال اللغات في هذا العمل. ففيما شهدنا في **نزل السرور** وجود نزيل إيطالي، الآن نسمع الإنكليزية والفرنسية والإسبانية والإيطالية، إلى جانب العربية، في المطعم. وهذا يعكس أجواء بيروت السبعينات. ونرى أنّ اللبنانيين هم دائماً الذين يتحدّثون لغة الأجنبي. وحتى عندما يكون الزبون خليجياً فثمّة حاجة إلى معرفة لهجته أيضاً، إذ سرعان ما تنقلب لهجة «المسيو أنطوان» مدير المطعم إلى الخليجية إثناء الكلام مع الشيخ دعفوس الزبون الخليجي: «أدري شيخ دعفوس... آني لمّا كلّمت الخواجا عدنان صَفَن افتكر وقلّي فكرة زينة»[3].

وهناك تركيز على أهمية معرفة اللبناني باللغات الأجنبية لكي يعيش في بيروت، أمّا إذا جهل هذه اللغات فحظوظه في التقدّم وفي المرتّب الجيّد تتضاءل. ففي مشهد يستغرق دقائق، يطلب زكريا من الغارسون رضا أن يحضر زجاجة ويسكي ديمبل Dimple وبسبب جهل رضا باللغة، يستصعب أمر العثور عليها في الغرفة السفلية. وفي حوار بين ثريا وزكريا تلومه على جهله باللغات وتعلّق على فشل المدرسة الرسمية في تعليم اللغات.

ثم يخاطب المسيو أنطوان طاقم المطعم حول كيفية التعامل مع الزبائن وكأنّ لبنان يسوّق نفسه في موسم السياحة وكأنّنا بشبح ميشال شيحا يحوم فوق المكان وينصح في كيفية إدارة الاقتصاد: «لازم الأجانب يحسّو إنهن محاطين باللطف بالعاطفة بالـ chaleur بالـ tendresse

بالطمأنينة . لازم كل واحد يحسّ إنّو ببيتو ببلدو بين أحبابو بين أصحابو... وقدّ ما يرتاحو.. قد ما يحطّو.. المحلّ قايم عليهن.. صدّقوني.. صدّقوني هيدا الشي بيكون لصالحنا كلّنا سوا نحنا وإنتو. (هيدا كل شي يا أصدقائي) Et c'est tous mes amis.

ولا يفوت زياد انتقاد بعض الشعر الجديد غير المفهوم الذي يكتبه بعض الشعراء لأنفسهم ولكنّهم يصرّون على نشره ليقرأه الناس. فمن الزبائن شاعر (الأستاذ أسامة) ينظم شعراً نثرياً غير مفهوم على أساس أنّه شعر حديث، ويلقّنه على الهاتف للجريدة التي يعمل بها. ثم يقرأ بعضاً منه للعشّي نجيب، وينتهي الأمر بنجيب منتفضاً عليه، حيث يهاجمه كلامياً ويكاد يضربه لأنّه لا يفهم من شعره شيئاً ولا يشرح له المعنى. ويردّ الشاعر «هيدي القصائد مش لإلك». ويتّصل الأستاذ أسامة بمسؤول الصفحة الثقافية التي تنشر قصائده: «ليك طلعت معي شي 49-50 سطر بتكفّي.. طيّب يالله كتوب.. حطّلي بالأول 3 نقط بمعنى إنّو القصيدة جايي من امتداد زمني مبتدىء أصلاً في قصائد أخرى..

هوَتْ سنونوتي على الرماد.
وتناثرت صوراً وأوراق اعتماد.
كانت الساعة الرابعة وقتئذ.
وكنتُ أحادث التنّين في أسفل الواد».

وإضافة إلى غناء جوزف صقر (هو المزارع «رامز» في المسرحية) بالعربية، ثمّة أغان غربيّة كثيرة، إحداها يتضمّن عدّة تنهدات مثيرة لمغنية الديسكو الأميركية «دونـّا سامر». ويمثّل رامز القروي الفولكلور اللبناني بطريقة ساذجة وفاضحة للمدرسة الرحبانية لن يجدها المشاهد بمثالية هؤلاء هذه المرّة. إذ إنّ رامز هو فعلاً فولكلوري بالمعنى القديم والمتخلّف وكأنّه خارج من متحف الفولكلور. فهو يرتدي الملابس القروية فيما ملابس الآخرين كلّها مدينية أوروبية. وهو لا يعرف سوى قريته، ضائع في المدينة، لا يعرف لغة أجنبية، ولكنّه يحفظ بعض المواويل و«الأوف». ويطلب منه عمال المطعم أن يرفّه عنهم بصوته وأغنياته (يغنّي «إسمع يا رضا» و«عايشة وحدا بلاك»). ورامز لا يلفظ حتى اسم المطعم جيّداً فيقول «سِنكي سناك» بدل (ساندي سناك) «Sandy Snack».

وفي مشهد نرى صاحب المطعم الأستاذ عدنان ومعه «الشيخ دعفوس» الزبون الخليجي (الذي نعلم أنّه أصبح شريكه في مشروع في الخليج يستفيد منه الأستاذ عدنان). ويطلب الأستاذ عدنان من زكريا أن تأتي ثريا لترقص لضيفه رقصاً شرقياً (إمعاناً في تقديم صورة لبنان المرأة على أنّه البلد الذي يخدم السيّاح في الدعارة وفي الرقص الشرقي المثير للغرائز). فيتلعثم زكريا من هذا الذلّ ويتردّد.

الأستاذ عدنان: إذا ما في إزعاج بعد شويّ إذا بتجي ثريّا بترقص لنا شويّ. حطّلك شي شريط شرقي وقلّها إنت لنعمل جو حلو للشيخ دعفوس إذا ما في إزعاج. في إزعاج شي يا زكريّا؟ في إزعاج يا إبني؟
مسيو أنطوان: في إزعاج؟ بتنزعج شي؟

وينقذ الموقف وصول رامز الذي يبدأ الغناء بعفويّة ويسلّي الأستاذ عدنان وضيفه الخليجي بموال عتابا وأغنية فولكلورية. وهو ما يراه الجميع «مهضوماً» ولكنّه يفضح استخدام الفولكلور هنا كسلعة في خدمة الاقتصاد. ثم تراه لورا الإنكليزية صاحبة الأستاذ عدنان بأنّه «مضحك.. أحضروه ليسمّعنا».

وفي مشهد آخر تدخل زبونة فرنسية اسمها كريستين Christine وهي تعمل في وكالة أنباء أجنبية في بيروت، وتسمع رامز فتُعجب به. وتسأل إذا كان رامز يقبل أن يأخذها لزيارة القرية في الجبل[4]:

كريستين: Viens avec moi, un petit verre!!
رامز: إيه أختي؟ (بتهذيب).
زكريا: عم تعزمك لتشرب كاس معها (يقلّده) «إيه أُختي».
(كريستين تهمس في أذن زكريا الذي ينادي رامز ليحكيه جانباً).
زكريا: عم بتقول بدّها تطلع معك تتفرّج ع الضيعة شو بتطلّعها؟
رامز: (مرتبك) إي إذا بدّك يالله هلّق يالله بدّك يالله هلّق هلّق منمشي هلّق إذا بدّك يالله، عفاكِ يالله تنشوف!
زكريا: رامز يالله عفاك هلّق إذا عرفت كيف تكون قد حالك إنت وايّاها يومين زمان بتصير تضّهرها.
رامز: ضهّرها.. لوين بدّي ضهّرها؟
زكريا: لوين بدّك تضّهرها؟ لبرّا.. لوين بدّك تضهرها.. عرفت كيف؟.. وبترجع تفوّتها لجوّا..
رامز: يالله يالله!
زكريا: رامز لوين هلّق؟
رامز: لجوّا!
زكريا: ولك لاه.. لبرّا ولاه وبعدين بتفوّتها لجوّا.

بعد عودة رامز من القرية وقد بدا أنّ أموراً حصلت بينه وبين كريستين، يبدي إعجابه بها وبالحياة في المدينة ونلاحظ أنّه تذوّق الشراب، فأول ما يطلبه من زكريا هو كأس وسكي. ويعرب رامز عن رغبته الشديدة في الهجرة إلى بيروت والعمل فيها، حيث لا شيء في القرية

يبقيه هناك. وهي لطمة لتراث الضيعة وابتعاد عن تمجيد التراث والأرض الذي نراه في الفولكلور الرحباني.

رامز: (لنجيب) لزيزين هالأجانب يا زلمي.. شو بدّك بيقدّرو الواحد. بيحس حالو الواحد هيك عا مستوى مدري كيف. والله شفت أنا إذا بيصرلي شي شغلة ببيروت بدّي إترك هالجلالي فوق بضمّنهن لحدا. في أحسن منها إذا صرت اشتغل بيروت؟ بدّي شوف بدّي عيش. هون غير شي. هيدا زكريا كان قاعد فوق. وشو طلع منّه. ليك هلق صار عندو بيت وفرش وموبيليا وسيارة. قلّو يرجع تشوف عالضيعة بيرجع هلّق فكرك؟ والله ربّ ربّك ما بيرجّعو[5].

وفي مشهد نرى أنّ ثمّة محاولة للتخلّص من زكريا. حيث يتساءل صاحبا الأمر، المسيو أنطوان والأستاذ عدنان، بطريقة غير مباشرة: إذا كانت ثريّا تبيع جسدها ورامز صوته وفولكلوره، فما هي مؤهلات زكريا لخدمة الغربيين والخليجيين في لبنان؟ الأجدر إذاً أن يسافر زكريا. وهذا ما يحاولان إقناع زكريا أن يفعله ويذهب إلى مطعم في الخليج يشترك الأستاذ عدنان في تأسيسه مع الشيخ دعفوس «لأنّ البلد هنا لا تحمله». إذ لا يوجد في لبنان صناعة ولا زراعة ولا مواد أولية، حسب قولهما لزكريا. وهو قول لطالما تردّد في لبنان في سنوات ما قبل الحرب، ويتعلّق بدور لبنان الاقتصادي ومهمّة قطاع الخدمات، الذي يتضمّن السياحة، في سدّ الفراغ وتعويم الاقتصاد، ويبرّر الصورة المثالية لهجرة الشباب بأعداد ضخمة. ها هو رامز، ابن عم زكريا، لا يقدر أن يستمرّ في عمل الزراعة في القرية اللبنانية، وزكريا يتعرّض للضغط ليترك البلاد، في حين نجد أنّ عمّال المطعم الآخرين يشكون من ضائقات اقتصادية.

وتكون نهاية زكريا أن ينفجر في عمل عنف ضد أي شخص يمثّل بيئة الاستغلال التي تحيط به. والعنف هو الشخصية الرمزية الإضافية في مسرحية **بالنسبة لبكرا شو**. ليس عنفاً بالشكل الإيمائي كما في أعمال الأخوين رحباني، بل عنف مباشر كما عرفه الشعب اللبناني في الواقع:

* العشّي نجيب يتهجّم على الشاعر أسامة ويمسكه بجاكيتته.
* زكريا يصطدم مع تاجر المخدرات «الريّس أنور» ونجيب يخرج من المطبخ للمشاركة في هذا الصدام.
* تحرّش الريّس أنور بأسلوب استفزازي بالست لورا الإنكليزية، صاحبة الأستاذ عدنان.
* شكيب ابن زكريا وثريّا يرتكب أعمالاً عنفية مهولة ضد المعلّمة والناظرة في مدرسته.

* الشعور العام بأنّ ثمّة خطراً محدقاً لا يبشّر بالخير في جو المرح والموسيقى السائد في المطعم يومياً.
* زكريا يطعن زبون غربي بالسكين.

في هذه المسرحية رسالة مباشرة وواضحة عن مخاطر «تسليع» الثقافة والفولكلور، ليس فقط في عرض أبناء البلد أجساداً لمتعة الأجانب بل في تقديم فولكلوره بأنّه صورة البلد القروية الساذجة لتسلية الأجانب (وهو بنظر زياد في تلك الفترة ما قدّمه المسرح الرحباني في مهرجانات بعلبك). إذا كان المطعم هو صورة لبنان مصغّراً، فدور رامز إذاً هو تماماً كدور مشروع الرحباني في لبنان الخمسينات والستينات. ولكن دور رامز الفولكلوري هنا ليس بريئاً كما قدم الرحابنة الفولكلور بشخص نصري شمس الدين مثلاً. بل هو ساخر ونقدي. لقد سخرت أغنية رامز الأولى في المسرحية «إسمع يا رضا» من كتاب أنيس فريحة الذي يحمل نفس الاسم والذي يخلّد فيه الفولكلور وحكايات الضيعة. ولكن «رضا» هنا هو ليس ابن أنيس فريحة المدلّل الذي يعيش في المدينة ويحكي له والده ذكرياته عن القرية. بل رضا هنا هو شاب فقير يعمل غارسون في المطعم ويسعى لتعلّم الإنكليزية من إذاعة لندن ليخدم الزبائن. ورامز هنا لا يشجّع رضا أن يحافظ على تراثه كما يفعل أنيس فريحة مع ابنه رضا، بل ينصحه أن يتعلّم لغة أجنبية لأن «هيدا العربي ما بيفيد». بل إنّ رامز يمزّق أسطورة الضيعة التي بدت «مبسوطة» دوماً في أجواء العرس والعيد عند الأخوين رحباني، ليبيّن واقعاً مخالفاً أنّ أفضل ما قد يفعله الفلاح لتحسين معشيته هو أن يهجر إلى المدينة، إلى «ستنا بيروت»، كما فعل «دويك/أسعد» في مسلسل «دويك يا دويك» التلفزيوني في تلك الفترة.

وليست هذه النمطية في تكثيف التراث وتقديمه سلعة للأجانب بهدف السياحة غائباً عن خبراء الفولكلور العالميين. إذ تحذّر الخبيرة الأميركية كرشنبلات غمبلت من مغبّة «تعريف مجتمع ما على أنّه دائماً في مزاج مهرجاني احتفالي، تجري «فلتَرَته» من خلال عدسة الاستعراض السياحي.. وهو ما يثير سلسلة من المشاكل ليس آخرها خلق مناخ من وهم الشفافية الثقافية بمواجهة تعقيدات اجتماعية مطموسة لا تتفق مع فكرة أنّه مجتمع يعيش في عيد دائم»[6].

أمّا مَن هو مسحوق في المدينة من أبناء الأرياف فعليه أن يواصل النزوح ويهاجر من البلاد كما فعل الآلاف غيره من قبل.

قد نرى صوراً للفقر في أعمال الأخوين رحباني ولكنّه فقر مقنّع لا نعرف أصله وظروفه ويبدو أننّا نكاد نحترمه ونحنّ إليه لأنّه يعيدنا إلى أجواء الضيعة وبساطتها، وطبعاً، فقرها. أمّا زياد فهو يواجه الفقر مباشرة ويكشف زيف مثاليته وحقيقته على أنّه بيت للعنف المكبوت والأفعال غير السارة. ويربطه باقتصاد الخدمات والقطاع السياحي وباضطهاد العمال في المدينة

وهجرة الأرياف، والحاجة إلى تعلّم اللغات ليعيش اللبنانيون في إقتصاد معولم.

وحتى الشاعر الحداثوي أسامة نكتشف في النهاية أنّه تاجر لا يختلف عن تاجر المخدرات. فهو يدخل في صفقات تجارية تدور بين صاحب المطعم الأستاذ عدنان والخليجي الشيخ دعفوس، ويبيع قصائد وجزادين وأحذية في صفقة واحدة لرجل الأعمال الخليجي هذا. ويطمئنه بأنّ هذه «البضائع»، بما فيها القصائد، مزوّرة ولكن لا أحد سيعرف الفرق. ويعرض عليه «4000 قصيدة «مشكّلة» منها 1500 أندلسيات والباقي وطنيات ووجدانيات» إلى جانب «بَكلات» معدنية لأحزمة الخصر وجزادين نسائية التي تقلّد أفضل الماركات الأوروبية.

- 4 -

بعد ثلاث سنوات من عرض **بالنسبة لبكرا شو**، عاد زياد بمسرحية **فيلم أميركي طويل**.

مسرحية **فيلم أميركي طويل** (1980) مقتبسة عن رواية الأميركي كن كيسي التي صدرت عام 1962 وقدّمها الممثل جاك نيكولسن في فيلم **طيران فوق عش الكوكو**[7] عام 1975، وفاز بجائزة أوسكار للفيلم. ولكن اقتباس زياد الرحباني لهذا الفيلم كان عبقرياً، نقلها تماماً إلى الواقع اللبناني وابتدع شخصيات محليّة ومضموناً اجتماعياً وسياسياً لبنانياً طاغياً. ولعل اختيار عنوان العمل **فيلم أميركي طويل** هو تحيّة من زياد لفيلم جاك نيكولسن ولكنّه أيضاً يعكس مقولة لبنانية عن دور الولايات المتحدة في أحداث لبنان، في أنّ الناس تعيش داخل فيلم أميركيٍّ طويل أو أنّ الحرب في لبنان هي نتاج «مؤامرة أميركية». وهي عبارة تتكرّر في المسرحيةً.

تقع أحداث المسرحية في مصّح للأمراض النفسية في ضاحية بيروت الجنوبية بين 1978 و1980، ونسمع خلال المسرحية صوت هبوط وإقلاع الطائرات من مطار بيروت. مرضى هذا المصّح لا يتكيّفون مع أجواء العنف والخراب والفوضى التي ضربت لبنان منذ 1975، فنعرف عن معاناتهم ومشاكلهم في إطار كوميدي، يلعب فيه زياد دور «رشيد». وهو الدور الأكثر تعقيداً وإتقاناً لزياد في أعماله المسرحية كافة، لبساطة أدائه ولغوصه في أعماق الشخصية التي قال زياد إنّها كانت لشخص حقيقي التقاه أثناء التحضير للعمل. وفي المسرحية القليل من الموسيقى بأغنية رئيسية هي «يا زمان الطائفية» يؤديها جوزف صقر، الذي يلعب دور أبو ليلى الموجود في المصح لتعاطيه المخدرات وليس لمرض نفسي. وفي الأغنية بعض الانتقادات الزيادية للمجتمع اللبناني[8]:

قوم فوت نام وصير حلام إنّو بلدنا صارت بلد
قوم فوت نام بهالأيام حارة بيسكّرها ولد

هاي بلد لأ مش بلد هاي قُرطة عالم مجموعين
مجموعين لأ. مطروحين لأ. مضروبين لأ. مقسومين..
وقوم فوت نام
وتابع برامج بالسيكام
كلها أغاني عن الوحدة الوطنية
كلها أماني بالمسيرات الأمنية
كلها تهاني بصيغتنا اللبنانية
ماهو تلات ملايين عالتخمين هودي اللي جوّا البلد
والباقيين مفروطين كل شويي في بلد.

يريد أطبّاء المستشفى أن يعالجوا المرضى بأن يقنعوهم بقبول واقع الحرب في لبنان وأن الناس تعيش حياتها وتذهب إلى أشغالها بشكل اعتيادي رغم الأعمال الحربية والقنص والميليشيات والقصف والقتل والخطف. وبعد عدّة محاولات من العلاج النفسي العيادي والنقاش الجماعي، نرى أنّ المرضى نجحوا في نقل حالتهم إلى الأطباء وطاقم المستشفى الذين باتوا يتحدثون فيما بينهم بأسلوب طائفي ويتساجلون حول نوعية المؤامرة التي تضرب لبنان. ويبقى آخر العلاج الكي، كما قالت الأعراب، فنرى أنّ إدارة المستشفى تعمد في الفصل الأخير إلى جلسات الكهرباء وحُقن المخدّر حتى «يروق» المرضى» ويصبحوا مثل كل الناس في لبنان. ما عدا رشيد....

سبب دخول رشيد إلى هذه المستشفى أنّه رأى رجلاً في الشارع فاعتدى عليه بالضرب دونما دافع. ويعجز الطبيب وطاقم المستشفى عن فهم رشيد ولماذا اعتدى على شخص في الشارع، فيستغرق حوار هؤلاء مع رشيد الذي يبدو أنّه مصاب بانفصام متعدّد الطبقات، حيزاً كبيراً من المسرحية. فرشيد يدخل في موضوع بدون إنذار لينصرف إلى آخر، وكأنّ ثمّة ألف قشرة يجب أن يخترقها الطبيب ليسبر نفسية رشيد. وفي النهاية، وبعد عدّة جلسات يفهم الطبيب ماذا يريد رشيد أن يقوله، وهنا رسالة المسرحية كلّها.

رشيد ضرب رجلاً في الشارع لأنّه يمثّل «الشعب»، وبرأي رشيد أنّ «الحق» في اشتعال الحرب اللبنانية يقع على الشعب اللبناني وليس على الزعماء. وفي هذا يلتقي مع مبادىء السوسيولوجيا أنّ الطبقة الحاكمة إنّما تنبثق من الشعب ومدى تحضّر هذا الشعب وثقافته وأخلاقه. وأنّه، أي رشيد، لم يحتمل أن يرى هذا الرجل، أو أي رجل آخر، يمضي في طريقه ويلبس هيئة «المعتّر» الذي «أكل الزعما حقوقه». فضربه.

وعلى مستوى ثانٍ من النقاش المتقلّب بين الطبيب ورشيد والذي يدور في كل الاتجاهات

حسب مشيئة رشيد، يبيّن زياد أنّ ثمّة نفاق في السلوك العام حيث أنّ 80 بالمئة من الشعب اللبناني يريدون «لبنان الجديد» ومستعدون لمواصلة الحرب حتى تحقيق هذا الهدف، وأنّ 80 بالمئة أيضاً يريدون «الصرفة» ونهاية الحرب وفقط أن يعيشوا بأمان. ولكن ولأنّه لا يوجد 160 بالمئة (80+80) فإنّ الناس هم نفسهم يقولون الشيء وعكسه. وهو، أي رشيد، بعدما سمع أرقام هذه الاستفتاءات وأدرك نفاق الناس، ضرب أي شخص في الشارع لأنّ في ذهن كل لبناني «إنّو الزعما عم يستغلّوا هالشعب وإنّو الشعب معتّر». ويشرح رشيد للطبيب أنّ ضربه لهذ الشخص يقصد منه «هوّي أو غيرو يا خيّي، ما فارقة معي. فليكن درس لكل إنسان».

ويحاول رشيد مراراً، بطريقته، أن يشرح للطبيب وطاقم المستشفى أنّ العلاج الذي يتلقّاه والحبوب التي يجبرونه على بلعها، وحتى الجلسات الكهربائية، لا تنفع معه («ما بتأثّر»، «رايقة كتير ما بتعمل شي أبداً»، «متل إجري مش فارقة معي»). ولكنّهم لا ينتبهون إلى ذلك على أساس أنّهم هم الطبيعيون وهو المريض، وخاصة أنّه يتكلّم وكأنّه واقع تحت تأثير شحنة كبيرة من المخدّرات ما يوحي باستمرار أنّه يهذي ويقول أي شيء يخطر في باله، فيما هم يصغون إليه على أساس أنّهم «يأخذونه على قدّ عقلاته». فعندما يسأل رشيد الطبيب إذا ما كانوا «سيحفرون» للبحث عن سبب انحراف الشعب اللبناني وفردانيته وعدم صلاحيته ليكون مجتمعاً واحداً، لا يفهم الطبيب شيئاً مما يقول[9] (والأمر اختلط على الجمهور الذي كان يشاهد المسرحية أيضاً في بداية هذه النقاشات بين رشيد والطبيب):

رشيد: حكيم! هلّق إنتو رح تبحشو والاّ ما رح تبحشو؟

الدكتور: نبحش؟ شو بدنا نبحش؟ لشو بدنا نبحش؟

رشيد: بالأرض. بدكن تبحشوا بالأرض. لشو بدنا نبحش؟ لأنّو بدنا نبحش من شان نشوف هالإشارات من وين عم تجي؟

الدكتور: (بتعجّب) ولاه أيّ إشارات؟

رشيد: حكيم الزلمي مخّو معكوف يكون عندك علم إذا سألوك يوماً.. مخّو معكوف ولو ما مبيّن. مش ضروري يبيّن، داخلياً إلو عكفة.

الدكتور: (بتعجّب وعصبية) شغلة شغلة يا رشيد..

رشيد: هيدا الزلمي ما في منو نتيجة.

الدكتور: ولك طيّب ع راسي بس مين هويّ الزلمي؟

رشيد: الزلمي. زلمي هوّي أو غيرو يعني أيّاً يكن.. زلمي أو إمرأة .. حصل حاصلة عالهوية اللبنانية... الهوية اللبنانية.. توك. توووك!

أمّا كيف أنّ المجتمع اللبناني تخترقه الأنانية، فيقول رشيد للطبيب: الزلمي وين بدّو يروح؟

رايح ع شغلو عبكرا ما دريان شي. بهالأثناء بتطلع إشارات وبتتغلغل بجسمو، بتهدا هون براسو. فوريّتاً بيعكف. بيبلّش الزلمي يفرُد.

الدكتور: (مستفسراً) بيفرد؟ شو شو بتقصد بيفرد؟

رشيد: كيف بيفرد؟ لقلّك كيف بيفرد... خدلك تنين مثلاً. شو هنّي التنين؟

الدكتور: واحد وواحد تنين.

رشيد: واحد وواحد تنين؟ إي لأ، ما في. هاي وقّفناها. تنين يعني واحد وواحد بيفردو. خمس شباب لبنانيي.. عم يتمشّوا مثلاً. يعني إي هودي مش خمسة. هودي واحد وواحد وواحد وواحد وواحد، هيك بيطلعو.

الدكتور: إيه بيطلعوا خمسة.

رشيد: ما بيطلعو خمسة.. ما مخّهن معكوف بيفردو ما بيقدرو يطلعو. واحد واحد حدّ بعضهن.

الدكتور: لا.. ما فهمت عليك. ما فهمت عليك رشيد.

رشيد: العمى ليه. إنت وين خلّي مخّك معي ما تفكّر بشي تاني... تسعتعشر واحد يعني واحد واحد تسعتعشر واحد. مش إنّو مثلاً 19. فَلْت يعني. عرفت كيف؟ بدّك شي مجتمع.. إنت.. إجتماع عالَم شوي عالملايكة مثلاً.. عجقة حكيم كل واحد بيفلّ عابيتو.. أحداث حوادث لبنانية، ما تبعد إنت. إنّو يا لطيف 5 سنين لهلّق وشو هوّي؟ لبنان الجديد طلع لحم بعجين.

ويشرح رشيد للطبيب أنّه انتمى إلى ميليشيا صغيرة في الحي الذي يسكنه في بيروت الغربية، يقودها أحد السكان الملقّب بـ«أبو الجواهر». وأنّه، أي رشيد، قام بأعمال حراسة اعتيادية ولكن غيره من الشبان أرسلهم «أبو الجواهر» ليقاتلوا في معارك الأسواق التجارية. ويشرح رشيد كيف أصبح لبنان الجديد لحم بعجين. فقد دأب «أبو الجواهر»، زعيم الميليشيا المحليّة على الكلام عن «لبنان الجديد» وأنّهم يقاتلون من أجل لبنان الجديد، حتى اختفى ذات يوم ليعود بعد فترة ويفتتح فرناً باسم «أفران لبنان الجديد» كتجارة خاصة، يبيع اللحم بعجين والسفيحة البعلبكية.

يقدّم زياد «أبو الجواهر» كنموذج اللبناني الفرد الذي لا يستمر طويلاً في اعتناق مبادىء لمصلحة المجتمع ويتصرّف بأنانية.

رشيد: كل اللي بيعزّ عليّي إنّو طلع أبو الجواهر بيفرد... ما عارفو أنا. نازل عم بعمل حراسة من كل قلبي. ما مفكّر أنا باللحم بعجين. شو بيعرّفني، ما مخّو معكوف وشو بيعرّفني شو في بمخّو. في لحم بعجين بس ما مبيّنين لبرّه. وبيقلّي هوّي، ما بتروق إلا ما يصير «لبنان جديد» بس ما عارفو عم يحكي عن اللحم بعجين. كان روّحنا حكيم... لو فرضنا أنا ما دريان باللحم بعجين، الله ضرب ع قلبي رحت جيت بعتني أبو الجواهر عالبريد (مكاتب البريد في وسط بيروت، جبهة أثناء الحرب)، رحت جيت مثلاً استشهدت.. شو كان هلّق؟.

ويردّ الطبيب «كان متل هلّق». أي أنّ موت رشيد في مسألة تخص أبو الجواهر كان عبثيّاً لم يكن ليؤخّر أو يقدّم في أي شيء.

ثم يسرد رشيد للطبيب مشروعه السياسي للبنان يفرض النظام بالقوّة. وأنّه سيبدأ بزيارة رئيس الجمهورية ليأخذ منه الضوء الأخضر ثم يهجم على الشعب. ويشرح كيف ستكون تفاصيل زيارته لرئيس الجمهورية الياس سركيس:

«بس حكيت أنا ويّاه.. صار حديث يعني وأنا مداعك رايح جايي عم بحكيك ما بعرف إذا بتعرفني.. شو بدّك تقلّي.. أعلى سلطة فخامة رئيس الجمهورية اللبنانية.. هس ولا كلمة.. هيدا التوك مجسّد قدّامك ع الطاولة. وأنا ناطر الضو الأخضر إشارة منّك. وشي منيح يا فخامة الرئيس.. شو بينّط بيقلّي.. بيقلّي أنا معك يا رشيد، وجمْع عالم واقفين عم يحكي قدّام عالم الزلمي. قلّي «أنا معك يا رشيد ملك الساحة اللبنانية ع بياض!»».

الدكتور: حلو!

رشيد: كلمة تاريخية. أنا ما كنت متوقّع هالشي حكيم. صَرَعْلي مُخّي.

الدكتور: يا رشيد يا حبيبي، بأي صفة بدّك تشوف رئيس الجمهورية؟

رشيد: رئيس الجمهورية. فخامة رئيس الجمهورية اللبنانية الياس سركيس.

الدكتور: ولك طيّب عال. بس بأي صفة بدّك تحكي معو؟

رشيد: صفة؟ مثلاً صفة قويّة. بصفتي طالع لعندو ضروري... في هجوم بدّو يصير أقل شي يكون على علم فخامة رئيس الجمهورية اللبنانية. ويحطّ إيدو بإيدي. منيح؟، وخدو نتيجة!

الدكتور: إي بس عن أي هجوم عم تحكي؟

رشيد: هجوم ع العالم.

الدكتور : كيف بدّك تهجم ع العالم؟

رشيد: بهجم ع العالم شو بدّها يعني؟ وين في عالم بهجم، بطبّ عليهن... اللي بدّو يقول «باه»، سامع بالباه؟ هيك ع نيعو دغري. ورح إعلن حالة طوارىء.. حالة طوارىء ما فيها شي. كلمتين بيطلعو بقولهن يسمحولي 10 دقايق بنطّ ع التلفزيون قبل الأخبار بطلع بحكي «أنا هون عم بحكيكن. بظرف ساعتين ونصّ ما بدّي شوف ولا مرا ولا قريع بالطريق.. ولا واحد». والله لفوت دعْوِس العالم ببيوتها. إفترا يا حكيم. بدُقّ. بيفتحو. سعيدة يابا ودعوِس. مين ما طلع بوجّهك. نسوان. وين هنّي النسوان؟ طفالا.. إبريا.. عجزة.. شغلة بدّو يروح فيها إبريا أنا عارف هالشي. رح نتعذّب شوي أول شي ما بقلّك يا حكيم بس بعتقد بيمشي الحال».

إذن كان المطلوب دولة تضرب بحزم هذه الفوضى العارمة، تضرب الناس في بيوتها، الذين

هم أصل البلاء بنظر زياد، وليس الزعماء أو الميليشيات.

ولا تقلّ شخصيات المسرحية الأخرى عمقاً وطرافة عن شخصية رشيد. فهناك «زافين» الأرمني اللبناني الذي أصابه الجنون بعد أن فجّرت الميليشيات محلات أجهزة الستيريو التي يملكها في بيروت الغربية وفي بيروت الشرقية ولم ينفعه أنّه أرمني لا دخل له بالحرب، فيهاجر أخيراً إلى كندا. وهناك أبو ليلى وعمر، يخضعان لعلاج من إدمان المخدرات، وإدوار الذي يقيم في غرب بيروت ويخاف من المسلمين ويضطرب ويصاب بكريزا كلما لفظ أحد أمامه اسم «محمود». فـ«يزكزكه» رشيد ويقول له «محمود رياض بيسلّم عليك» أو أن التلفزيون يعرض مسلسلاً جديداً للممثّل محمود سعيد. وهناك قاسم الذي يخاف من الانفجارات، ونزار وعبد الأمير المهووسَين باليسار ونظرية المؤامرة الأميركية. ولا يكتمل العلاج إلا بعد أن يُصبح المرضى في وضع نفسي يكرّرون ما يقوله كل اللبنانيين حتى يعيشوا بشكل طبيعي:

الزعما عم يستغلّوا هالشعب والشعب معتّر.

كل حياتنا عايشين إخوة إسلام ومسيحيي مع بعضنا منين جابولنا هالطائفية؟

يعني مؤامرة كبيرة عملوها علينا تا يخلفوا هالشعب ببعضو.

كل حياتنا عايشين إسلام ومسيحيي.

هلّق إن كان هون والا هونيك بيصير في تجاوزات. طبيعي طبيعي[10].

- 5 -

بعد **فيلم أميركي طويل** تأخّر ظهور عمل زياد المسرحي الجديد بسبب الأحداث الأمنية والغزو الإسرائيلي عام 1982. ومع الهدوء النسبي عام 1983، قدّم مسرحية **شي فاشل**. وقصّتها تدور عن محاولة مُخرج مسرحي اسمه «نور» (زياد) إنجاز عمل فولكلوري رحباني تقليدي ليقدّمه في موعد محدّد، ولم يبق على يوم الافتتاح سوى أيام قليلة. شخصيات مسرح الأخوين رحباني موجودة كلّها هنا ولكنها تأخذ دور الممثّل الذي يستعد للدور. فهناك من سيلعب دور المختار ودور الصبيّة، الخ، ويتدرّبون جميعاً على مسرحية عنوانها «جبال المجد» يُفترض أن تقع أحداثها في قرية لبنانية جميلة فيها جسر وشلال ماء وساحة. ويعترض الجو المرِح في القرية إقدام «الغريب» (المعتاد في مسرح الأخوين رحباني) على سرقة الجرّة. وبعد أحداث فولكلورية يُعثر على الجرّة ويُطرد الغريب، ويعود السكان إلى عيد الغناء والدبكة.

ولاحظ زياد بعد تقديم هذه المسرحية أنّ الجمهور ما زال غارقاً في الفولكلور. فمن عادة الأخوين رحباني، وخاصة عاصي، أنهما كانا يراقبان تجاوب الجمهور أو تفاعله مع العمل. وهذا

ما كان فعله زياد أيضاً، إذ أصابه القلق أنّ جمهور مسرحية **شي فاشل** كان يصفّق في الأماكن الغلط. فإذا كان هدف زياد هو نقد الفولكلور والسخرية من مشروع الأخوين رحباني، فإنّ الجمهور الذي حضر **شي فاشل** صفّق عند مواقف تقليدية. على سبيل المثال صفّق الجمهور بعد قول «المختار» في **شي فاشل**: «إذا توحدنا ما في قوّة بالدني بتهزمنا»، رغم أنّ الجملة قيلت على صعيد الهزل وليس من ضمن المواقف الملحمية في مسرحيات فيروز. لقد خصّص زياد في **شي فاشل** الكمّ الأكبر من النقد للفولكلور والتراث، ليشكّل العمل محاضرته الأفصح عن سلعنة وأدلجة التراث اللبناني لأسباب سياسية اقتصادية. ولكن الجمهور كان ما يزال مبهوراً بسطوة الرحابنة، يعيش الفولكلور رغم مرور سبع سنوات على الحرب اللبنانية.

في مسرحية **شي فاشل** نرى الممثلين يتدربون على مسرحية «جبال المجد» في مسرح يقع في غرب العاصمة عام 1983، حيث تطوّق إسرائيل بيروت وتحتلّ العاصمة القوى المتعددّة الجنسية (أميركية وإيطالية وفرنسية)، وتدور حرب في الجبل بين الموارنة والدروز. وبواقع الحال، نشهد أنّ الانقسام الطائفي واقع بين أعضاء فريق المسرحية وخاصة في صفوف راقصي الدبكة. وتتدخّل عوامل عدّة دون إتمام التدريبات والوصول إلى يوم الافتتاح، من مشاركة ممثلين في المسرحية في محاور القتال في لبنان وتأخرّهم عن الوصول إلى المسرح للتدرّب على دورهم، إلى تعذّر شراء معدّات بسبب الوضع الأمني، إلى انقطاع الكهرباء، إلى الجو الطائفي الصعب في فرقة الدبكة التي تمثّل لبنان الجديد. فأعضاؤها يكرّرون للمخرج «نور» أنّهم ليسوا طائفيين وأنّهم في كلامهم لا يقصدون «إسلام ومسحية» و«شرقية وغربية»، ولكنّها مسألة «مبدأ وجوّ ونوعية جمهور»، وذلك مقدّمة لحثّه على عرضها في شرق العاصمة أولاً، ثم للشكوى من زميلهم «مهيب»، المسلم الذي أصبح رئيساً للفرقة في غياب رئيسها المسيحي، ثانياً. فيوبّخهم نور بأنّهم كلّهم أخوة وأنّه ليس ثمّة شرقية وغربية بعد اليوم (أي عام 1983) بل «بيروت الكبرى» (في مقابلة لاحقة يؤكّد زياد أنّ هذا الجو الطائفي هو ما عاناه فعلاً من بعض أعضاء الفريق الذي مثّل **فيلم أميركي طويل**).

في هذا الوضع المتشنّج والخلافات الصعبة في صفوف الفرقة، ولم يبق على ليلة الافتتاح سوى يوم واحد، يتصاعد الخلاف الطائفي بين أعضاء الفرقة ويدخل عنصران من قوى الأمن (فرقة الـ16) مهمتهما حفظ الأمن. ولكنهما سرعان ما ينصرفان إلى مراقبة أعضاء الفرقة كي لا يشتبكوا داخل المسرح أثناء حفلات العرض. وهكذا، عندما يتدرّب الممثلون والراقصون مرّة أخيرة على دبكة الختام التي تتخلّل أغنيتها كلمات عن العيد والفرح والأخوّة، يشعر المشاهد أنّها كلها كلمات فارغة لا تستقيم أمام ما رأيناه من مواقف ومن علاقات متدهورة بين أعضاء الفرقة. وأنّ هذه القصّة الفولكلورية «ليست خبرية حدّ الكذبة» (كما جاء على لسان المختار

في مسرحية **بياع الخواتم**) بل هي الكذب بعينه. وبعد انصراف جميع أعضاء الفرقة للراحة قبل ليلة الافتتاح يحضر منتج المسرحية «الأستاذ نزيه» ويوبّخ نور لأنّه لا يتصّل به ولا يحيطه علماً بالنفقات وبالتحضيرات. ويحلف نور أنّه كان يحاول الاتصال به ليلاً نهاراً ولكن الخط لم «يعلّق» معه ولا مرة: «شي متل الكذب أستاذ نزيه»، ليردّ الأستاذ نزيه «لأ مش متل الكذب.. هيدا الكذب بعينه».

وكان زياد ساخطاً على ذويه لأنّهم أثناء عرضهم لأعمالهم في شرق بيروت أو غربها (بعد 1975) لم يقاوموا إغراء تغيير بعض المضمون ليتلاءم مع الجمهور في كل منطقة، حيث كان أغلبية سكان غرب بيروت من المسلمين وأغلبيتهم في شرقها من المسيحيين. وزياد يؤكد أنّ عمل الرحابنة الذي كان بعنوان **المؤامرة مستمرة**، كان يتضمّن تحية إلى جنوب لبنان بمواجهة إسرائيل أثناء عرضها غرب العاصمة. وفي مسرحية **شي فاشل** نرى المنتج الأستاذ نزيه يسأل المخرج نور إذا كان قد أضاف شيئاً عن الجنوب في المسرحية. فيضرب نور رأسه بيده بأنّه قد نسي ذلك. فيشرح الأستاذ نزيه أنّ جمهور هذه المنطقة (أي غرب بيروت) يحبّون هذا الشيء»، وأنّ الوقت لم يضع بعد للتحضير لعرضها في شرق العاصمة وإذا أمكن إضافة شيء لجمهور تلك المنطقة مثلاً. فيقول نور «عن البقاع مثلاً» (على أساس أنّ البقاع هو تحت «الاحتلال السوري»، ما يلاقي استحسان جمهور شرق العاصمة بافتراض نور). الحوار بين المخرج نور والأستاذ نزيه هو مضمون محوري في **شي فاشل**.

نزيه: شو عم يخبّروني قال خربت لي بيتي! .. تلفنولي من البنك وخبّروني إنّك مفطّع! حكيني ليش ما بتتصل فيي؟

نور: والله العظيم هالخطوط سيّد نزيه.. مش معقول شي متل الكذب.

نزيه: إيه لأ.. كذب. مش متل الكذب. الكذب هوّي بعينه.

نور: مش معقولي!

نزيه: ليش مش معقولي! تعا لشوف يا خيّي، كيف ع هالبنك عم تعلّق معكُن.. إنت معك خبر النمرة اللي أنا تاركلك ياها نمرة مستشفى؟ ما عم تعلّق معكن عالمستشفيات؟ بس ع بنوكي؟ شو هيّي المسرحية «ذهب مع الريح» أو «حصان طروادة»؟.. شو عامل لطالعة المصاريف بهالشكل الهستيري هيدا؟

نور: عمل فولكلوري شعبي بسيط.

نزيه: طيّب فولكلوري.. إنت مش بالأساس قلت لي إنّو مسرحية كتكوتة وإنتاجها ما في مجازفة؟

نور: مبلا، يعني هيي كتكوتة بتنعدّ يعني.

نزيه: سيد نور كتكوتة بميتين ألف ليرة؟ شو هالكتكوتة هي، من بيت مين؟
نور: مش ممكن يكون في غلط. هاي مسرحية كتكوتة ما مفروض تكلّف هالقد.
نزيه: شو في غلط! تلفن للبنك. إنت البنك عم يعلّق معك. يلعن أبو الفولكلور وساعته. شو في ألف جندي روماني بدّو يقلب عليهن الهيكل؟ ولاّ في معركة ع الأحصنة ولاّ شو؟ ... سيّد نور إنت وقت ما كنت و اقف ع الباب قلت بدنا نطلّع ميتين ألف ليرة مش نحطّ ميتين ألف ليرة.
نور: على كلّ سيّد نزيه بعتقد الفواتير كلّها موجودة عندك ومبيّنة المصاريف. يعني ما فيها شي غامض.
نزيه: بس ليش أنا ما عم إفهم شي من هالفواتير؟ فواتير فولكلورية كلّها. شو؟! شو هوّي دخلك مقيّد لي «غضب الأهالي» عشرة آلاف ليرة؟ شو هيدا غضب الأهالي؟ بالمسرحية يعني؟
نور: هيدا في عندك مشهد سيد نزيه، منشوف هالأهالي ختّي بيكونو فرحانين، بيحصل شي معيّن بيغضبو.
نزيه: وشو بيبعملو بالعشرة آلاف ليرة؟
نور: ما بيعملو شي لأ. هاي عشرة آلاف ليرة حق الشراويل عندما بيغضبو الأهالي.
نزيه: طيّب ضروري بس يغضبو الأهالي يغيّرو الشروايل؟
نور: آه طبعاً ما هاي شروايل الغضب غير شروايل الفرح سيد نزيه.
ويتطرّق الكلام إلى إحتمالات نجاح المسرحية، فيسأله السيّد نزيه:
– طيّب إنّو مظبّطها يعني؟ في لطشات مثلاً عن النواب؟ عن التجّار؟ عن الغلا؟
نور: أووه، كلّها لطشات، مارقة بشكل.
نزيه: و«سكس»، فيها «سكس»؟
نور: سيّد نزيه بس ما هيي قصّة ضيعة يعني كيف بدّي قلّك؟ في عندك مختار، شاويش، صبيّة. هيك شي. مختار عم يعمل سكس؟ معقولة!
نزيه: ما بعرف يعني سيد نور. سكس بين المختار والصبية مثلاً، ما بتمشي؟
نور: ما هي الصبية طاهرة مفروض إنّو مندورة لبلدها. مندورة للحرية. ما فيها فجأة تعمل سكس، مثلاً، عرفت كيف؟
نزيه: طيّب الأهالي مثلاً. ما فيهم قبل ما يغضبو بعشرة آلاف ليرة يحكو شي فيه سكس مثلاً؟ مش عم قلّك يتزلّطو أنا.
نزيه: حاطط فيها شي عن الجنوب؟ هون بهالمنطقة الجمهور بيحبّ هالإشيا، مرّق جملة صغيرة بتشيلها بعدين بس نعرضها بالشرقية بتحط شي تاني.
نور: بحطّ شي عن البقاع.

ولكن هذا ليس كل ما في جعبة زياد ليقوله عن التراث والفولكلور والمدرسة الرحبانية، بل يترك خلاصة أطروحته للمشهد النهائي. فأثناء التحضيرات الأخيرة للمسرحية، وفيما

الفرقة ترقص الدبكة وتغني وتكرّر أبو الزلف والميجانا[11]:

يا هلا يا هلا يا هلا فيكن
وغناني الحب غنانيكن
بضيعتنا.. بمحبّتنا.. يا هلا يا هلا يا هلا فيكن..
يا ميجانا ويا ميجانا ويا ميجانا
أبو الزلف والميجانا.
هودي أغاني بلادنا.

فجأة تهتزّ الإضاءة ويعلو الصخب ونسمع شيئاً كالهدير، فيظلم المسرح لتعود الإضاءة مسلّطة فقط على شخص طويل القامة، عريض المنكبين، يرتدي ملابس جلدية كتلك التي يرتديها أصحاب الموتوسيكلات الضخمة. ويقول بصوت مرتفع: Hi! (هاي)، أنا أبو الزلف How is everybody? فتخاف منه الفرقة المصدومة. ويأمرهم أبو الزلف أن يخلعوا الملابس الفولكلورية ويذهبوا إلى بيوتهم لأنّ المسرحية قد أُلغيت. ويأمر أبو الزلف نور أن يجلس في وسط المسرح ويقول له أنّه جاء خصيصاً من الفولكلور ليراه باسم زملائه «أبو الميج» و«دلعونا» و«روزانا» و«ميجانا» و«أبو الهيبة» and everbody.

وعلى مدى 18 دقيقة من المشهد الأخير، يقتصر النص على حوار بين أبو الزلف ونور. والآن وقد تجسّد «أبو الزلف» وأصبح شخصاً حقيقيّاً نصل مع زياد إلى منتهى التسليع للفولكلور الذي بدأ في لبنان منذ أواخر الستينات[12]. ويسأل أبو الزلف: «مستر نور إنت بتعرفني شي؟ شايفني قبل هلّق شي؟ إلك معي شي؟ بأي صفة نازل فيّي من عشرين سنة، هيهات يا بو الزلف، هيهات يا بو الزلف.. شو بدّك منّي؟».

نور: (بخوف) شي. هيدا. شي لبناني. شي من التراث.
أبو الزلف: فيك تحلّ عن التراث؟ يلعن لك هالراس. شو عرّفك وين صرنا بالتراث؟ بفتح التلفزيون اللبناني بيطلعلي معزاية وعم يغنّوا أبو الزلف. شيت shit شو هيدا؟ مين قال لك أنا بركب ع الدابة ولاه؟ شو هالخبريات اللي عم تطلّعها عنّي؟ مين قال لك أنا بدّي لبّس العالم الشروال؟ مينك إنت لاحقنا بالشروال؟
نور: (عم يرجف من الخوف) أنا ك.. كلّ عقلي عم نرجع ع هالأشيا القديمة.
أبو الزلف: حاجي ترجع ولاه فِتّ فينا. نحنا عم نقدّم وإنت عم ترجع.. بأي إذن ولاه بتعمل روايات بتحطّنا بالوادي وبالضيعة وإنت مظبّط حالك بتسافر بتروح وبتجي؟ مين قال لك أنا بعد قادر عيش بالضيعة وبالوادي؟ عن أي وادي بتحكي إنت بالروايات Man؟
نور: منحكي عن وادي كلّو محبّة.

أبو الزلف: محبّة بالوادي.. محبّة بالضيعة. محبّة بالساحة. وين عم تجيب هالمحبّة كلّها Man؟ صار لك عشرين سنة بتّنطنطن أغاني وروايات ليش كل ما تمرق مع كلمة العيد دغري بدّك تحطّ وراها «عناقيد» و«مواعيد». ومن شي ثلاث سنين زدت عليهن «لبنان جديد».

نور : حسب القافية، يعني، شو فيك تحطّ يعني متل شو؟

أبو الزلف: ليش ما بتحطّ مثلاً «لبيد»؟ ما في لبيد بلبنان؟ ما عم تسمع لبيد؟ بس عم تسمع مواعيد وعناقيد؟ سمعت بالقنبلة العنقودية؟

نور: إي نعم.

أبو الزلف: إذا طلعلك شي عنقوديّة بين العناقيد شو بتعمل؟ بتعطيها مواعيد والاّ بتقبّع بالركيض. ولاه وين عايش إنت؟ قدّيش السنة معك؟

نور: 1983.

أبو الزلف: 1983. بعدك بس تقول كلمة الليالي، دغري بيكرّ وراها: لحالي، علالي، عابالي، دوالي. ليش ما بتحطّ مثلاً «مِلاّلي»؟ ما شفت إلا ملاّلات أنا وجايي لهون... والريح! بتضلّك تحكي عن الريح. ريح السفر. ريح الشمالي، هدرِت الريح، ريح الحزينة.. بضلّ معك ريح، شو باك؟.. بعد كل اللي صار راجع تكتب عن الشاويش؟ أيّا شاويش؟ ولاه، ما شايف كم بارجة صار مقابيل هالشطّ؟.. شو في بمخّك ولاه؟ لشو عم تعمل هالرواية؟

نور: نقول شي، مثلاً كلّنا أخوة.

أبو الزلف: لشو بدّك تقول كلّنا أخوة؟ لشو بكل رواية بدّك تقول كلّنا أخوة؟ إذا كلّكن أخوة شوفي لزوم تضلّ تقولا؟.. ولاه شو جنسك مع مين إنت؟

نور: مع.. مع.. مع لبنان، مش مع حدا..

أبو الزلف: فيك تحلّ عن لبنان؟ فيك تحلّ عن العالم، حاجي سايقها لهالعالم ونازل فيهُن قصص عن الغريب والجرّة، وكلنا أخوة.. حاجي تكذّب ولاه. ولاه، بالبرغل في طائفية. بالعدس في طائفية. شو بدّك بالغريب؟ الغريب. الغريب. إنت وضعك مش غريب؟ وضع البلد مش غريب؟ ولاه ما بقى في لبنان إلا برواياتك. ما بقى في ضيعة إلا بروايااتك... بدّك تعمّر لبنان جديد كلّو غناني وعناقيد! أيّا عناقيد... «فوق جبال الما بتنطال» دبّك دبّك دبّك. ولاه بعد في جبال ما بتنطال! الدكتوراه بالدبكة بياخدوها من أميركا... ولاه أخدوا كل شي وعم يطوّرو. وقوّو كل شي وعم يرجعوا يبيعوكن ياه مرتّب وأغلى... مستر نور في أقمار اصطناعية عم تصوّر تخلّفك من عبكرا لعشيّة...

تنتهي المسرحية عندما يُجبر أبو الزلف نور على تغيير ملابسه ويرتدي ملابس فولكلورية، وأن يستعد للذهاب إلى القرية اللبنانية التي تفتخر بها المسرحيات. فيشكو نور أنّه كمسيحي سيقتلونه في تلك القرية التي تدور فيها معارك بين المسيحيين والدروز:

أبو الزلف: مستر نور.. بما إنّك عم تدّعي إنّك بتحب ترجع للتراث، تفضّل، ما حدا مانعَك. شلاح!

نور : شو بدّي إشلح؟

أبو الزلف: شلاح كل شي منّو لبناني (يعطيه شروال وقميص وطربوش). هدّي لبوس هودي وشرّف معي.

نور: لوين؟

أبو الزلف: لو الضيعة اللي بتحكي عنها في منها، كنت باخدك عليها. لكن للأسف بما إنّها مش موجودة، رح وصّلك ع ضيعة من الضيع الموجودة. شو رأيك بساحة كفرنبرخ مثلاً؟ (في العام 1983 كانت كفرنبرخ جزءاً من ساحة الحرب بين الموارنة والدروز).

نور: سيدنا أنا هاي روايات عم بعملها هيك. ما قصدي شي... بس هلّق كفرنبرخ، في نقطة لازم. (يلبس نور الثياب التراثية).

نور: سيدنا.. سيدنا.. خلّيني قلّك شغلة. هلقّ كفرنبرخ مش معقولة.

أبو الزلف: ما في شي كلّكن أخوة.

نور : كلّنا أخوة، بس هلّق ما في أخوانا الدروز. ما في مشاكل بيناتنا. لحظة بس، خلّيني قلّك. خيّي، ما بتعرف يا خيّي. ما هلّق إنت الأوضاع ما بتعرفها. ردّات فعل.. أنا مسيحي شو بيعملوا فيّي؟

أبو الزلف: لأ.. لا لا.. بتوقف بنصّ الساحة بتعملهن روايتك بتقلّهن بالمحبّة والإيمان. بيمشي الحال.

نور: إيّا مواعيد سيدنا؟ والله مسيحي بيلعنو اللي خلقني والله. سيدنا خلّيني إحكيلك سيدنا..

- 6 -

من **سهرية** إلى **شي فاشل**، عَمَلَ زياد على تأسيس مسرح مناهض لمسرح الأخوين رحباني وفيروز. فانتقد التراث والفولكلور وهدم مفردات وصيغ الرحابنة والصرح العاطفي الذي بنوه حول لبنان أسطوري لا يمتّ إلى الواقع بصلة. بدأ زياد عرض مسرحياته قبل الحرب واستمرّ حتى 1983 ينتقد ويفكّك العقيدة الرحبانية بأنّ هذين اللبنانين، الضيعة والمدينة، هما في الواقع بلد واحد، حقيقي ومخيف، أهله مصابون بانفصام شخصية حوّلهم إلى عدّة شخصيات (**فيلم أميركي طويل**). في مسرحيات زياد نعرف أنّ «الانسان اللبناني» هو وهم. وأنّ في لبنان مسلمين ومسيحيين وقرى متقاتلة (**شي فاشل**) ووحش الرأسمال المفترس (**نزل السرور**)، وتجارة وعرض وطلب بين تجار البلد والعرب والأجانب (**بالنسبة لبكرا شو**). وفي مسرح زياد نعلم أنّ العصر الذهبي الذي سبق حرب 1975 كان الخدعة الوطنية الكبرى، فلا

معجزة ولا إنجازات.

تجلّت مواهب زياد الفطرية في أنّه ليس خرّيج مسرح، بل قرأ بعض الأعمال لبرتولت بريخت وموليير مثلاً، وكُتُباً قليلة عن المسرح. وعدا ذلك فهو يتبع سليقته وما تعلّمه من مسرح ذويه. ومسرح زياد ليس استعراضياً بل سمعيّاً، فالمرء لا يخسر كثيراً من المضمون إذا ما سمع مسرحيات زياد على الراديو أو من سي دي، في حين أنّه يخسر كثيراً إذا لم يشاهد مسرحيات فيروز واكتفى بالاستماع.

مع زياد عاد التعدّد إلى المسرح. ففيما طغت لهجة لبنانية واحدة في معظم أعمال الأخوين رحباني، نجد أنّ لهجات عدّة تظهر في مسرحيات زياد. لقد لعبت اللهجات المحليّة في لبنان دوراً اساسياً في الانقسام الطائفي والسياسي، وقد يقول القارىء غير اللبناني إنّ لبنان هو بلد صغير جغرافياً وديمغرافياً على أي حال، فما هو هذا التنوّع في اللهجة؟ قد يكون هذا صحيحاً وقد تكون اللهجات قريبة للزائر العربي. ولكن المقيم في لبنان سيلاحظ الفروقات في اللفظ بين لهجة «بيروتية» وأخرى «كسروانية» و«صيداوية» و«طرابلسية» و«بعلبكية» و«بقاعية» و«عكارية» و«كورانية» و«بشرانيّة» و«زحلاوية». وهذه اللهجات تُنسب إلى مناطق مختلفة في لبنان كبشرّي وطرابلس وزحلة وكسروان. وحتى داخل اللهجة البيروتية ثمّة لهجة بسطاوية نسبة إلى حي البسطة ولهجة أشرفية ولهجة رأس بيروت ولهجة طريق جديدة ولهجة ضاحية. وفي مسرح الرحابنة ثمّة لهجة خاصة قبلها المجتمع اللبناني وخاصة نخبة البلاد على أنّها هي «اللهجة الستاندار». وهو أمر لم يمرّ جزافاً في مسرح زياد الذي يعلم من عشرته للناس أنّ لهجة الرحابنة ليست الستاندار اللبناني، هي واحدة من عدّة لهجات وأنّ اللهجة استعملت لغايات سياسية في الحرب. ليس فقط فيما قاله البعض أنّ الحواجز العسكرية للميليشيات كانت تستنطق العابرين حول كلمة «بندورة» لتميّز اللبناني عن الفلسطيني، حيث يلفظها الفلسطيني بتسكين النون والواو (بنْدوْرة) واللبناني بفتحها (بَنَدورة)، بل في مشهد مسرحية **بخصوص الكرامة والشعب العنيد** (1993) يعترض مقنّع الناس ليمتحن لهجاتهم، كيف يقولون كلمة «مسافات» مثلاً: هل هي بكسر «فات» لتصبح «مسافيت» تقريباً، أو بفتحها كالفصحى «مسافات»؟ وأسلوب نطقها بمدّ الألف هو لفظ فيروز، كما شرح زياد في مؤتمر صحفي حضره منصور الرحباني عام 1993. لقد أثبت الباحث ف. كادورا في كتاب علمي عن اللهجات اللبنانية المختلفة أن محاولات وضع لهجة لبنانية ستاندرد دونها صعوبات. ويعطي مثَل كلمة «هنا» في لبنان. فهي «هان» بلهجة زحلة، و«هَون» بلهجة الأشرفية، و«هُون» و«هَوني» في مناطق أخرى، إلخ. ولا يقول أحد هذه الكلمة في وضعها الفصيح «هنا».

وفي حين ركّز الأخوان رحباني في أعمالها على الموسيقى والأغنية والحوار المغنّى، كان

النص والرسالة لدى زياد هما الأهم، وكانت الأغنيات تتضاءل باستمرار من 21 أغنية في **سهريّة** إلى 7 أغانٍ في **نزل السرور**، فثلاث أغانٍ في **بالنسبة لبكرا شو**، إلى عدد ضئيل مماثل في **فيلم أميركي طويل**، ثم لا أغنيات في **شي فاشل**. فكان زياد يفصُل تدريجيّاً بين عمله كموسيقي وأعماله المسرحية التي انتمت إلى كوميديا النقد الاجتماعي. كانت مسألة فصل زياد بين عمله المسرحي وعمله الموسيقي قد أصبحت حقيقة منذ الثمانينات، حيث انطلق تعاونه مع فيروز (**وحدن، معرفتي فيك**)، ثم أصدر ألبوماته الغنائية أو الموسيقية الخاصة، وأحياناً مع أصوات آخرين أو بصوته هو، مثلاً على ألبوم **أنا مش كافر** عام 1986.

وزياد على الراديو قد لا يعادل أهمّية زياد في المسرح، ولكنّ أعماله الإذاعية كانت في غاية الأهمية، بدءاً من **بعدنا طيبين.. قول الله** على إذاعة الصنائع، و**العقل زينة** على إذاعة «صوت الشعب» للحزب الشيوعي الذي كان له فضل كبير في افتتاحها وتأهيلها، وهي محطّة باتت في السنوات الأخيرة تخصّص برامج أسبوعية لبثّ أعمال زياد الغنائية والمسرحية، في حين يرى الزائر صورة كبيرة لزياد معلّقة في استوديو صوت الشعب الرئيسي.

في برنامجه **العقل زينة** على إذاعة «صوت الشعب»، تطرّق زياد إلى تأثير الأسطورة الرحبانية في عقل المغترب الذي يحتفظ بصورة مشوّهة و«مُدَوْزنة» عن لبنان. وشرح بأنّه بعكس المقيمين الذين عاشوا في لبنان وشهدوا ويلاته وواقعه، كان المغترب يحصل على معلوماته عن لبنان وماهية لبنان من خلال مسرحيات الرحابنة وأغاني فيروز. وعندما يقرّر هذه المغترب أن يعود إلى لبنان أو أن يزوره، فهو سيتوقع أن يرى لبنان الأخضر وأنّ ألوان الطبيعة ستصعقه إلى درجة أنّه سيحتاج لزيارة طبيب العيون. ولكن لسوء حظ هذا المغترب فهو لن يجد الأمير فخر الدين بانتظاره في قاعة الوصول في المطار وأن «الجبال ما بتنطال» قد تم خردقتها بالجرافات والأبنية الإسمنتية والكسّارات. ويسأل زياد هذا المغترب الافتراضي: شو بتتوقع يعني إنّو «فاتك» (شخصية من مسرحية **جبال الصوّان** لفيروز) رح يساعدك بالشنط و«هالة» رح تساعدك بملء قسيمة الدخول؟ خيي هالة والملك راحوا ع البرازيل متلكن كلكن».

بعد عشر سنوات من **شي فاشل** نجد زياد يعرض عملين مسرحيين يختلفان شكلاً ومضموناً عن أعماله الأربعة الأولى، ليعود بعد هذين العملين إلى الحظيرة الرحبانية ويصبح هو، لا عاصي ومنصور، الثنائي مع أمّه فيروز. ثم يتوقّف تماماً عن المسرح ليتفرّغ كليّاً للموسيقى. وإذا كان زياد قد مارس نقداً صارماً طيلة عقود لمشروع ذويه، فهو قد أصبح في السنوات العشرين الأخيرة جزءاً من المشروع الرحباني، بدءاً بإشرافه على الموسيقى والأغاني التي قدّمتها فيروز خارج لبنان في سنوات الحرب والتي تضمّنت أغاني ولقطات من كل أعمال الرحابنة، مروراً بإصداره ألبوم **إلى عاصي** الذي أعاد فيه توزيع عدد من أغاني الريبرتوار الرحباني، وصولاً

إلى مهرجان وسط بيروت، وباقي النشاطات حتى اليوم (باستثناء مهرجان بعلبك 1998 الذي لم يشارك فيه زياد مع فيروز وعاصي لاحتجاجه على مسائل تقنية). كيف يمكن إذن أن يبقى زياد مخلصاً لمبادئه ولنهجه النقدي الذي اعتمده ضد مشروع أهله، ثم يعود إلى تبنّي هذا المشروع وكأنه ملكه؟

أعتقد أنّ الشرح يكمن في المراحل التاريخية. لقد انتقد زياد وفكّك مشروع أهله عندما كان هذا المشروع يهدف إلى استحضار لبنان القرية المسيحية الجبلية التي سبقت لبنان الكبير والحرب العالمية الأولى، لتعميمها بشكل مثالي ساذج على كل لبنان. فاعتبر زياد بفكره اليساري أنّه خارج هذا المشروع. أما وأنّ الأخوين رحباني وفيروز قد وضعا إنتاجاً موسيقيّاً فنيّاً ضخماً رافق نشوء لبنان الحديث من 1957 إلى 1975، فهذا الانتاج بنظر زياد هو مادة فنية محترمة يمكن اعتمادها لاستعادة حنين لبنان ما قبل الحرب، أي ما قبل 1975. وهي فترة فيها الكثير من الإنجازات الثقافية والاجتماعية والفكرية التي تُعتبر أفضل ما هو متوفر اليوم.

وفي هذا كان زياد متناسقاً مع مشروعه هو. ومن هنا كان منطقياً أن يحمل زياد ربرتوار الرحابنة الضخم على كتفيه. إنّ اشتغال زياد مع فيروز ومواصلة تقديم أعمال عاصي ومنصور لم يكن إذاً توقاً إلى ماضٍ ذهب مع الريح، بل حنيناً إلى إبداع الرحابنة في مضمون عملهم وأحلامهم في لبنان الستّينات والسبعينات. وهو ما يستحق بنظر زياد أن يستمر ويُبنى عليه. هو شوق من زياد لبيروت سابقة، وصلت إلى أوج العمل الفني الموسيقي والمسرحي وهو يُريد أن يقول لأجيال اليوم: نحن مستمرّون.

هوامش الفصل الحادي عشر

(1) خالدة السعيد، **الحركة المسرحية في لبنان 1960 - 1975**، بيروت، لجنة مهرجانات بعلبك الدولية، 1998، ص 44-45.

(2) الرحباني زياد، **نزل السرور**، بيروت، دار مختارات، 1994، ص 34-36.

(3) الرحباني زياد، **بالنسبة لبكرا شو**، بيروت، دار مختارات، 1994، ص 89.

(4) المصدر المذكور، ص 82-79.

(5) المصدر المذكور، ص 91-90.

(6) Quoted in Christopher Stone, Popular Culture and Nationalism in Lebanon, p. 119.

(7) Ken Kesey, One Flew Over the Cuckoo's Nest, Penguin Books, 1962.

(8) الرحباني زياد، **فيلم أميركي طويل**، بيروت، دار مختارات، 1994، ص 55-54.

(9) المصدر المذكور، ص 110-81.

(10) المصدر المذكور، ص 176.

(11) الرحباني، زياد، **شي فاشل**، بيروت، دار مختارات، 1994، ص 194.

(12) المصدر المذكور، ص 207-196.

الفصل الثاني عشر
تجديد السينما اللبنانية
من «سفربرلك» إلى نادين لبكي

- 1 -

لعدّة سنوات في كندا، كلّما أردتُ أن أقدّم شيئاً يعطي صورة مشرقة عن لبنان لأصدقائي من أصول أخرى، فرنسية أو إنكليزية مثلاً، يغيّر ما في ذهنهم عن لبنان وحربه، كنتُ أهديهم كتاب جبران **النبي** بالإنكليزية أو أعرض شريط فيلم **سفربرلك** لفيروز أو أعيرهم إياه ليشاهدوه في منازلهم. ولطالما شاهدتُ هذا الفيلم مع ابنتيّ اللتين ولدتا في كندا حتى أحبّتا زيارة تلك القرية الجبليّة على بعد بضعة آلاف من الكيلومترات حيث تدور أحداث الفيلم. كان كثيرون من معارفي يقولون إنّ فيلم **سفربرلك** قديم، لا يمثّل لبنان الحقيقي، بل هو شطحة خيالية. وكان هذا بالضبط سبب اختياري هذا الفيلم لا غيره. ليس لأنّه يحمل ترجمة بالفرنسية مكتوبة في أسفل الشاشة فحسب، بل لأنّ فيه الصورة التي رغبت أن أقدّمها لغير اللبنانيين عن بلدي الأول: الأغنية والرقص الشعبي ومناظر طبيعية وحوار فولكلوري لبناني، بالإضافة إلى العمل الدرامي عن معاناة اللبنانيين زمن الاحتلال التركي في الحرب العالمية الأولى، ما يخلق حالة نفسية متعاطفة لدى المشاهد.

وحتى في سنوات الجامعة وجدتُ نفسي أناقش زملاء لبنانيين حضروا حديثاً إلى كندا، في زمن كان من الرائج السخرية من العادات والتقاليد والفولكلور أو المغالاة في احتضانها. فكان بعضهم من موقع يساري أو من موقع متزّمت بعضه ديني إسلامي، يتحدّى مفهوم لبنان وهويّة لبنان. وعندما أقول لهم إنّ فيروز هي من رموز هذا اللبنان، آملاً أنّه رمز عزيز عليهم، كانوا يرون في هذا المثال تبسيطاً للأمور: «نحدّثك عن مسائل مصيرية واستراتيجية عن لبنان ومنطقة الشرق الأوسط وتحوّلاتها الكبرى، لا عن فيروز». ثم يُجملون في عبارة

ساخرة «الأرزة وجرن الكبّة النيّة والدبكة وخبز المرقوق وفيروز والدلعونا». ولم يكن البعض الآخر من زملائي أفضل تعبيراً، فهم اعتبروا كلّ الرموز من فيروز إلى الأرزة ملكاً حصريّاً لهم، ويميّزون بين «اللبناني الصرف» و«اللبناني غير الصرف» وأنّ «لبنان فينيقي ولبنان غير عربي»، إلخ. وكنت أقترح على زملائي من الفريقين أن يشاهدوا **سفربرلك** بذهن منفتح لعلّه يعيد بعض الحنين ويهدّئ من اضطراب أعصابهم جميعاً.

طبعاً كانت أفلام لبنانية أخرى متوفّرة لي من دكان استئجار الفيديو هنا في كندا، ولكنّها كانت إما تقليداً لا إبداع فيه للأفلام المصرية، وهذا ينطبق على أفلام الستينات وأوائل السبعينات اللبنانية وبعضها للمخرج محمد سلمان. أو إذا كانت من السبعينات والثمانينات، ففيها الكثير من تفاصيل الحرب اللبنانية، وهي أفلام بدت ونحن في التسعينات أو بعد العام ألفين، أسيرة الزمن أو كبسولة وقت من عهد مضى لا يعكس صورة خالدة عن لبنان. أو على الأقل لم تقدّم الصورة التي أريد أن أقدّمها لأصدقائي وابنتيّ عن وطني الأم. أردتُ أن أقدّم صورة نظيفة وحلوة عن لبنان وسط الهيجان الإعلامي الطاغي في العقدين الأخيرين في الغرب ضد العرب والأفكار السلبية المسبقة عن لبنان. فكان يعيقني رداءة مضمون الفيلم أو مستوى نوعية نسخة الفيديو التي يمكن استئجارها هنا.

لا يوجد صناعة سينمائية لبنانية بكل معنى الكلمة ولكن ثمّة شيء ظهر في السنوات العشرين الماضية، أي منذ نهاية الحرب، يستحق تسمية «سينما لبنانية». بيروت ليست القاهرة ولا هوليوود بالنسبة للسينما العربية. فلا استديوهات مهمة ولا رعاية حكومية ملفتة ولا تأريخ وكتالوغ للفيلم اللبناني، سوى مجهودات النوادي والباحثين السينمائيين. وحتى عندما تذكر كتب تاريخ السينما أنّ ثمّة أفلاماً لبنانية تعدّ على أصابع اليد ظهرت في الثلاثينات والأربعينات والخمسينات، وأنّ «استوديوهات ميشال هارون» و«استوديوهات الأرز» افتتحت أبوابها عام 1952، وأن فيلماً جدّياً ظهر عام 1958 هو **إلى أين؟** لجورج نصر وعُرض في مهرجان كان، فإنّ أي تحوّل جدي نحو الإنتاج السينمائي التجاري في لبنان لم يظهر قبل الستينات من القرن العشرين.

لقد بدأت انطلاقة الأفلام السينمائية اللبنانية في الستينات مع محمد سلمان وكانت باللهجة المصرية لضمان نجاحها التجاري (صدرت له أفلام أخرى سابقاً ولكن أعماله في الستينات هي المعروفة). وقد ينتقد البعض سلسلة أفلام محمد سلمان التي ظهرت في تلك الفترة وخاصة استعماله اللهجة المصرية في أفلام لبنانية، وسطحية السيناريو والحوار إلى حدّ مضحك. ثم كانت ثلاثية فيروز (**سفربرلك، بنت الحارس، بياع الخواتم**). وظهر في نفس الفترة فيلم **الأجنحة المتكسّرة** (1964) ليوسف معلوف عن قصّة لجبران. ولعل فيلم **سفربرلك** كان

أنجح الأفلام اللبنانية في الستينات حيث عُرض عام 1967 في صالات عرض في بيروت أقيم في مداخلها ديكور خاص وطاولة عليها مجسّم معركة بين مقاومين لبنانيين «قبضايات» بقيادة عاصي الرحباني ضد قطار تركي. ورغم أنّي شاهدتُ أفلام فيروز مراراً منذ طفولتي، فهي ما زالت إلى اليوم تثير فيَّ الحنين إلى لبنان الذي غادرت. وحتى اليوم عندما أشاهد **سفربرلك** أعجب بنوعيته ومضمونه الملحمي والموسيقي وأتخيّل أنّه لو قُيّد للبنان أن يعيش بسلام وبدون حرب، فكم كان سيُنتج من هذه الأفلام الجميلة؟ أمّا فيلم **الأجنحة المتكسّرة** فقد شاهدتُ عرضاً له في مونتريال وكان رديئاً من ناحية الصوت والصورة، ولم يثر اهتمامي حتى لو تغاضينا عن الصوت والصورة.

وحول عقد الستينات في السينما اللبنانية أيضاً، تذكر لينا الخطيب أنّ ثمّة أخطاء ارتكبت بحق السينما اللبنانية عندما عمدَت الحكومة اللبنانية إلى تشجيع الانتاج السينمائي السوري والمصري والتركي على أرض لبنان لتعزيز السياحة والخدمات بدل أن تُنعش وتساعد صناعة السينما اللبنانية. وتُجمل الخطيب معظم أفلام الستينات بأنّها كانت غريبة عن البيئة اللبنانية، في بعضها حوارات بين الممثلين خلطت بين اللهجات السورية والمصرية واللبنانية وأحياناً بعض الكلام التركي، وطغى عليها الغناء والرقص والحوار السطحي الذي ملأ فراغات الفيلم دون أيّ معالجة اجتماعية أو مضمون واقعي[1]. إلى درجة أنّ أكثر من نصف الأفلام التي أُنتجت في لبنان في الستينات كانت باللهجة المصرية. وكانت قصص الأفلام وكأنّها تحدث في أي بلد، فيها رجال يحملون المسدسات ونساء جميلات في مراقص ليلية وحب وخيانة، إلخ، فلا يبقى من لبنانيتها سوى مشاهد المناطق اللبنانية وهوية الممثلين.

ولكن مرحلة الستينات شهدت أيضاً ولادة صناعة سينمائية صغيرة حديثة تمثّلت بـ«استوديوهات بعلبك» و«استوديوهات شمّاس» وولادة مؤسسة رسمية هي «المركز الوطني للسينما والتلفزيون» بهدف دعم السينمائيين مالياً وترويجياً. وأنتج هذا المركز ما يفوق المائة فيلم. كما أنّ أفلام محمد سلمان لم تكن سيئة إلى هذه الدرجة. فقد سررتُ بها عندما شاهدتها لأول مرّة في كندا لما يتخلّلها من أغان فولكلورية لبنانية لصباح ووديع الصافي وسميرة توفيق، في مناظر لبنانية خلاّبة وبتقنيّة تصوير وصوت تفوق نوعيتها بقيّة الفيلم، ما كفّر عن مستواها الذي اعتبَرَه النقاد هابطاً[2]. حتى أنّ مسألة استعمال اللهجة المصرية في أفلام سلمان يتفهّمها المرء لأنّ الدول العربية لم تفهم اللهجة اللبنانية في تلك الفترة ولم تستورد أفلاماً لبنانية، في زمن كان الفيلم العربي يعني الفيلم المصري. وكانت الأفلام اللبنانية في الستينات تحقّق على الأقل أحد أهداف السينما في الفلسفة الأميركية وهو الترفيه والتسلية للمشاهد.

كما أنّ الصحافة البيروتية تعاطت بجدّية مع ظهور الأفلام اللبنانية. فكان فريد جبر،

أحد نقّاد السينما في بداية الستينات، يحدّد في كتاب ألّفه عن صناعة السينما معوّقات نهضة السينما اللبنانية بستّة: منها صعوبة اللهجة اللبنانية وطغيان اللهجة المصرية وغياب الطواقم الفنيّة المحليّة وعدم مهنية المنتجين الذين لا يعرفون شيئاً عن صناعة السينما، وغياب الدعم الرسمي، وأخيراً غياب تجهيزات الأستوديو ما يضطر المخرجين إلى تنفيذ المشاهد في الهواء الطلق خارج الأستوديو وبصعوبات تقنية. وسنلاحظ أنّ معظم هذه العوائق قد تمّت معالجتها فيما بعد، باستثناء غياب التمويل وغياب تجهيزات الأستوديوهات، مقارنة مثلاً باستوديوهات لندن التي يمكن أن تصوّر معركة كبيرة في فيتنام داخل منشآت الأستوديو دون أن يلحظ المشاهد أنّ المشهد ليس في فيتنام[3].

كما أنّ فيلماً لبنانياً وصل إلى العالمية في الستينات هو **غارو** للمخرج غاري غارابتيان (1965). تدور قصّة هذا الفيلم عن **غارو** الذي يخرج من السجن في بيروت وفي قلبه رغبة الانتقام فيطارد رجلاً ثم يقتله ليكتشف فيما بعد أنّه لم يكن الشخص الذي يبحث عنه. فيطارده البوليس مجدّداً ويفرّ إلى بيروت ثم إلى حلب ليعود إلى بيروت متخفيّاً بشكل بدوي ويتزعّم عصابة تتاجر بالمخدرات، ويصل البوليس إلى مخبئه في النهاية بمساعدة مخبر. وكان غارابتيان يصّور مشاهد فيلمه الجديد **كلّنا فدائيون** عام 1968 عندما شبّ حريق في الاستديو فذهب مع عدد من مساعديه ضحية الحريق وهو صغير السن. لقد شكّل إنتاج غارابتيان الضئيل نقطة تحوّل لدى السينمائيين اللبنانيين الذي حاولوا تقليده فيما بعد من ناحية التقنية والمضمون، وشكّلوا مرحلة ثانية من السينما اللبنانية، حتى لو داهمتهم الحرب الأهلية.

دشّن المرحلة الثانية من السينما اللبنانية المخرجان فؤاد شرف الدين وسمير الغصيني، حيث لفت الغصيني الأنظار بفيلمه الجريء **قطط شارع الحمراء** (1971) الذي يُعتبر أيضاً إشارة إلى ما قد تكونه حداثة بيروت لو لم تقع الحرب، وخاصة أنّه تضمّن مناظر تعرية غير مسبوقة. ودلالة على أنّ هذا الفيلم كان يعكس اتجاهاً في السينما والذوق العام في لبنان، خصوصاً وأن محمد سلمان أخرج فيلم **غيتار الحب** عام 1973 الذي تضمّن مناظر تعرية وممارسة الجنس أبعد من الغصيني (لقطات ساخنة تضاهي الأفلام الأوروبية بين الممثلَين عبدالله الحمصي ونادية إرسلان) كما بيّن الممثّل كيغام عورته أثناء الفيلم. ولم تثر هذه المشاهد أي دهشة أو معارضة تذكر.

لقد شاهدتُ في السنوات الأخيرة بعض أعمال شرف الدين والغصيني، فكانت سلسلة من أفلام الأكشن والقصّة السطحية الخالية من المعالجة الدرامية. ولكنّي لاحظت أنّهما أضافا حقنة من المضمون اللبناني واعتمدا اللهجة اللبنانية، ما ميّزهما عما سبق من أفلام لبنانية. كما ظهر عام 1972 فيلم لمنير معاصري هو **القدر** عن رواية **اللؤلؤة** للكاتب الأميركي جون

شتاينبك، ورغم رتابته، فإنّ مضمونه الدرامي كان مميّزاً.

كان شرف الدين والغصيني رمزاً لاستمرارية سينما ما قبل الحرب، وخصّصت مجلة **أمواج** عدداً خاصاً عن الغصيني بعد وفاته عام 2003 في أوكرانيا حيث كان يصّور فيلماً. وكان عنوان العدد الخاص عن الغصيني: «عريس السينما اللبنانية»[4]. ترك شرف الدين والغصيني أثراً هاماً في السينما اللبنانية، وخاصة في التلفزيون اللبناني حيث تشبه معظم المسلسلات اللبنانية التي ظهرت في الثمانينات والتسعينات أفلامهما في المضمون والتفاصيل. وهناك خط متواصل حول اتجاه العلاقات بين المرأة والرجل في بيروت، بين رواية **طواحين بيروت**، التي صُنّفت من ضمن أفضل مائة رواية عربية، لمؤلّفها توفيق يوسف عواد، وفيلمي **قطط شارع الحمراء** و**غيتار الحب** وحتى اليوم في مسلسلات تلفزيونية كمسلسل مروان نجّار **من أحلى بيوت راس بيروت** (2007). أمّا شرف الدين فقد بنى على النجاح التجاري لفيلمه **الممر الأخير** (1981) وأخرج أفلاماً عدّة نمطيّة (**القرار، الليل الأخير، قفزة الموت، ولعبة النساء**). حتى بلغ عدد الأفلام التي تشبه أفلام الغصيني وشرف الدين 45 فيلماً انتجت بين 1980 و1985.

وفيما كانت صناعة السينما تتطوّر في كل مكان خارج لبنان، اضطر السينمائيون اللبنانيون إلى استعمال تجهيزات استوديوهات هارون وبعلبك البالية والقديمة والتي لم تتغيّر منذ الستينات[5]، وأقفل المركز الوطني أبوابه عام 1975. وعانى المخرجون وفرق التصوير الأمرّين من الحرب حيث كان العمل يتمّ في ظروف حربية أثناء أعمال القصف والقنص وقطع الطرقات. وظهر أثر ذلك جليّاً في كل من فيلم **حروب صغيرة** لمارون بغدادي وفيلم **بيروت اللقاء** لبرهان علويّه. ويعتبر الناقد بيار أبي صعب السينما اللبنانيّة بأنّها «سينما طالعة أساساً من رحم الحرب الأهليّة التي لم تتخلّص بعد من أوزارها». وأنّ برهان علويّة (1941) هو «سينمائي الحرب اللبنانيّة بامتياز». سينمائي الضمير المعذّب والوعي الشقي، الباحث بين منافي الداخل والخارج عن معنى للانتماء، والمدينة، والوطن، والقضيّة، والإنسان، والأفكار الكبرى... كل أفلامه، تدور حول تلك الحرب بمعناها الأوسع: بما فيها باكورته الروائيّة الطويلة «**كفرقاسم**» (المجزرة الإسرائيلية التي ارتُكبت عشيّة العدوان الثلاثي عام 1956 كيف يستعيدها عام 1974، في مناخات بيروت الخصبة والمتأجّجة على أبواب الحرب، مخرج لبناني شاب عائد من أوروبا حيث درس السينما في بروكسيل، معهد الـINSAS، وشهد ثورة الطلاب في أيار 1968 في باريس؟)، ومروراً بفيلمه عن تجربة المعماري المصري حسن فتحي **لا يكفي أن يكون الله مع الفقراء** (1978)[6]. ويتابع أبي صعب أنّ «أفلام برهان الأخرى محطات مترابطة في تلك الرحلة السيزيفيّة الشاقة على جلجلة الحرب الأهليّة اللبنانيّة، بدءاً بفيلمه التأسيسي «**بيروت اللقاء**» (سيناريو أحمد بيضون) الذي طرح للمرّة الأولى في السينما

الروائيّة إشكالية تلك الحرب وتناقضاتها وتمزقاتها، من خلال الموعد المجهض بين «حيدر» المثقّف الشيعي النقدي من الفيلم لممارسات «الأحزاب الوطنيّة» (هُجّر من الجنوب إلى بيروت الغربية)، و«زينة» البرجوازيّة المارونيّة المتصادمة مع الوعي «الانعزالي» لبيئتها في بيروت الشرقيّة. يومها بُني الديكور الداخلي للحرب، من خلال فيلم فاسبندريّ الإيقاع (نسبة الى السينمائي الألماني الشهير فاسبندر)، لا نرى فيه مشهداً حربياً واحداً. ثم جاءت سلسلة الرسائل التي رصدت آثار تلك الحرب، بين المنفى القسري، وعزلة الداخل اللذين تأرجح بينهما برهان علويّة طويلاً، على مستوى التجربة الشخصيّة: **رسالة من زمن الحرب، رسالة من زمن المنفى، إليك أينما تكون.**

في نفس الفترة كان ثمّة «جمر تحت الرماد»، حيث بدأ شباب لبناني متخرّج من جامعات أوروبا يخرج أفلاماً هي من نوع Art House أي بهدف الفن السينمائي ولا تُعرض في دور السينما ولا تصل إلى مرحلة التوزيع والتسويق التجاري. وقد تصيب هذه الأفلام مُشاهد السينما العادي بالملل، فلا أكشن ولا قُبل ولا جنس ولا معارك وعصابات ومسدسات.

- 2 -

من المخرجين الذين تركوا لبنان ونشطوا خارجه رندة الشهال التي تركت بيروت عام 1972 وبقيت في باريس، وزياد الدويري الذي غادر عام 1983 إلى أميركا ثم وضع فيلم **بيروت الغربية** عام 1998، إضافة إلى غسان سلهب وجوسلين صعب وليلى عسّاف ودانيال عربيد وجان كلود قدسي وبرهان علويّه ومارون بغدادي وغرهم. وبعضهم لم يغادر، كجان شمعون. هؤلاء وُلدوا في نهاية الأربعينات وفي الخمسينات، وشهدوا الثورة الطلابية في أوروبا عام 1968 وكانت ميولهم يسارية حيث كانت هذه موضة تلك الأيام (وحتى حزب الكتائب اللبنانية ظهر فيه جناح يساري)، وأعجبوا بما شاهدوه وتعلّموه من أفلام أجنبية[7]. ثم عادوا إلى لبنان الذي كان يتهيّأ لحرب أهلية طويلة. فأنتجوا الأفلام الوثائقية أولاً ثم أعمالاً درامية. في هذه الظروف الصعبة وضع هؤلاء بذرة السينما اللبنانية الحديثة التي ستنمو وتزدهر وتصل إلى العالمية في بداية العقد الأول من القرن الحادي والعشرين.

هذه الهجرة الواسعة إلى الغرب بالإضافة، إلى قلّة التمويل المحلّي في لبنان، الرسمي أو الخاص، أدّت إلى نتيجة أنّ معظم أفلام هؤلاء المخرجين الشباب كانت بتمويل مشترك معظمه من دول أوروبا، وكانت معظم الأفلام اللبنانية وكأنّها يتيمة بين العواصم دائماً، نتاج جهد دولي ما، وتُعرض في مهرجان «كان» وتورنتو وبرلين ولوس أنجلس. ويكفي المرء أن ينتظر نهاية كل فيلم حيث شريط أسماء الممثلين وطاقم العمل ليقرأ بعد ذلك أنّه أُنتج بتمويل

من بلجيكا أو فرنسا أو إيطاليا، ثم ينحصر توزيعه أو عرضه في مدن أوروبا حتى بقيت مظم هذه الأفلام مجرّد أسماء تكتب عنها صحف بيروت نقلاً عن الإعلام الأجنبي أو أنّ كاتب المقال صادف وجوده في مهرجان سينمائي، دون أن يشاهدها أحد في بيروت نفسها[8].

والشكر يعود إلى الصفحات الثقافية في جرائد بيروت في تلك الفترة، حيث كانت تقوم بتغطية هذا التيار السينمائي اللبناني الجديد، وكتبت مراراً عن مارون بغدادي، الشاب الذي أخرج فيلم **بيروت يا بيروت** عام 1975، وتخصّص في السينما في باريس وكرّت سبحة أفلامه حتى فُتحت له أبواب العالمية بفيلم **حروب صغيرة** عام 1982. درس بغدادي العلوم السياسية في الجامعة اللبنانية ثم تخرّج من جامعة السوربون في باريس بدكتوراه في علم الاجتماع، ثم تخصّص في السينما أيضاً في باريس وعاد إلى بيروت عام 1974 ليعمل في قسم الأخبار في تلفزيون لبنان. وعندما اشتعلت الحرب ترك بيته شرق بيروت بسب انتمائه السياسي ليقيم غرب المدينة. وزاد مجموع أفلام بغدادي عن العشرين، وهذه الأفلام ليست متوفّرة في أي مكان وقلّة من الناس شاهدتها. في معظم أفلامه يصوّر مارون بغدادي الحرب بأنّها لعنة حلّت على المدينة.

في التسعينات وقد بدأتُ رحلة العودة إلى الثقافة اللبنانية والعربية، وكنتُ أتابع الحياة الثقافية في بيروت، قرأتُ خبراً عن مارون بغدادي أصابني بدوار: في العام 1993 كان مارون يصعد إلى منزل أمّه في الطابق الخامس في الأشرفية، عندما انقطعت الكهرباء لفترة وجيزة وزلّ قدمه في العتمة ووقع إلى موته المحتم في منور الدرج من الطابق الخامس. كان عمره 33 سنة، وبعض المخرجين في الغرب عاشوا إلى 90 سنة وصنعوا أفلاماً في سن متقدّم.

في العام 1992 ظهر فيلم سمير حبشي **الإعصار**، الذي كان أيضاً عن الحرب. وحتى بعد عشرين سنة من فيلم سمير حبشي، كانت معظم الأفلام اللبنانية في التيار الجديد تدور حول الحرب أو تدخل الحرب كعنصر مهم في صياغتها وتفاصيلها. وطيلة هذه السنوات كنتُ أسمع عن الأفلام اللبنانية فلا أتمكّن من مشاهدتها، لا في كندا، لعدم توفّرها هنا، ولا في بيروت لأنّ دور السينما لا تعرضها. وقد تعرضها نوادٍ متخصّصة في بيروت أو مهرجانات سينمائية هناك، ولكنّي لستُ مقيماً في بيروت لكي أحضر هذه المناسبات. وقد شاهدت في دار سينما في كندا فيلماً ألمانياً عن الحرب اللبنانية بعنوان **دائرة الخداع** من بطولة الممثّلة الألمانية «حنّا شيغولا». ولكن في العام 1998، تغيّر كل هذا. إذ قرأت في صحيفة محلية هنا أنّ دار سينما متخصّصة بالأفلام الأجنبية ستعرض فيلماً بعنوان «وست بيروت» West Beyrouth. ولفتني اسم بيروت في العنوان بالفرنسية وكلمة غرب بالإنكليزية، ثم اسم المخرج الذي لم أسمع به من قبل، زياد الدويري. وذهبت إلى السينما وشاهدته. وكان أن حقّق هذا الفيلم

نجاحاً تجارياً في أوروبا وأميركا الشمالية، وقيل لي إنّه نجح في لبنان أيضاً.

ومنذ ذلك الحين توالت الأفلام اللبنانية وباتت دور السينما تعرضها وآخرها كان **سكر نبات** لنادين لبكي. هذا التطوّر أعلن عن نجاح جيل جديد من السينمائيين اللبنانيين في إنشاء سينما لبنانية ذات نكهة خاصة ومناخ مميّز. قد تشبه هذه الأفلام اللبنانية بعضها ولكنها لا تشبه الأفلام المصرية مثلاً. ويمكن القول إنّ ما بدأه مغامرون كمارون بغدادي وبرهان علويّه في أوائل السبعينات قد أثمر بعد ثلاثين عاماً وأصبح للبنان أخيراً سينما خاصة به. وفي العام 1998 خصّص معهد العالم العربي في باريس مهرجاناً للسينما اللبنانية عرض خلاله 50 فيلماً لبنانياً. حتى أنّ محطة **المستقبل** التلفزيونية عرضت عدداً كبيراً من الأفلام الوثائقية القصيرة والتجريبية لشباب وخرّيجين، بشكل مستقل أو من خلال برنامج لزافين قيومجيان. فشجّع هذا المنحى مواهب جديدة. وتطوّر دور وزارة الثقافة اللبنانية التي خصّصت ميزانيات متواضعة لدعم الفيلم اللبناني وافتتحت عام 2002 مركز سينماتيك Cinémathèque كأرشيف للسينما، بإشراف الوزير غسان سلامة الذي كان يطمح إلى ترميم ألف فيلم.

مع حلول العام 2010، أصبحت السينما اللبنانية أكثر تطوّراً وحضوراً وأصبح المشاهد اللبناني أكثر قبولاً للذهاب إلى دار للسينما لمشاهدة فيلم لبناني. وحتى مشكلة اللهجة اللبنانية تمّت معالجتها بمهنية:

أولاً، أدّى انتشار التلفزيون اللبناني في العالم العربي إلى دخول اللهجة إلى منازل العرب في كل مكان، فباتت اللهجة اللبنانية محبّبة لهم ومفهومة. وساعد في ذلك مستوى تحرّر التلفزيون اللبناني مقارنة بتلفزيونات العرب وبرامجه التي تعرض سيدات لبنانيات جميلات يتكلّمن اللهجة اللبنانية، وكان هذا عامل جذب هام للمشاهد العربي.

والعامل الثاني أنّ واضعي نصوص وحوارات الأفلام اللبنانية طوّروا جملتهم وعباراتهم، حتى أصبح الحوار باللهجة اللبنانية سلساً وقريباً من الفصحى، مقارنة بأفلام الستينات عندما كان الكلام اللبناني نافراً في فيلم باللهجة المصرية. وفي إحدى هذه الأفلام القديمة مشهد يحاول بطل الفيلم وهو مصري تعلّم كلمات لبنانية من شخص لبناني في الفيلم، ويستغرق هذا التلقين عدّة دقائق وكأنّ ما يريد تلقينه إياه هو من لغة أخرى صعبة لا علاقة لها باللغة العربية (أراد أن يغازل بطلة الفيلم وهي فتاة لبنانية بالقول «يسلملي هالعينتين الحلوين»، فتلعثم كثيراً). ويُقارن هذا الفيلم من الخمسينات بفيلم **فلافل** (2007) الذي يستعمل أحدث العبارات الشعبية في لبنان ما أضاف إيجاباً إلى قيمة الفيلم.

ولكن حتى اليوم ما زالت السينما اللبنانية تعتمد على المجهود الفردي للمخرجين والمنتجين والمصوّرين، فلا شركات سينمائية ضخمة ولا ميزانية حكومية تواكب الفن السابع

ولا استوديوهات عصرية. وكانت النتيجة أنّ التمويل الخارجي ومنذ 1990 كان سيّد الموقف. حتى أنّ مجموعة أفلام جيّدة ظهرت عام 1994 كانت كلّها بتمويل أوروبي: **الشيخة** لليلى عساف، **الإعصار** لسمير حبشي، **كان يا ما كان** لجوسلين صعب، **وآن الأوان** لجان كلود قدسي.

وبرز في العشرين سنة الأخيرة عدد من ناقدي السينما في بيروت أبرزهم إبراهيم العريس في جريدة **الحياة** وجورج كعدي في جريدة **النهار**، ونديم جرجورة ومحمد سويد وإميل شاهين وغيرهم، كتبوا عشرات المقالات وعدداً من الكتب في النقد السينمائي. وفي العام 1997 كتب جورج كعدي ملفاً عن السينما، نشر فيه مقابلات مع مخرجين لبنانيين منهم برهان علويّه وأولغا نقّاش وإيلي أداباشي وبهيج حجيج وسمير حبشي، أجمعوا على مسألتين: شح الدعم المالي لصناعة سينما لبنانية وفقدان الثقافة السينمائية في بيروت[9]. وشكوا من أنّ مشاريع إعادة الإعمار ما بعد الحرب ركّزت على الأبنية والسياحة والخدمات وأهملت قطاعات حيوية لكي تستعيد بيروت مجدها السابق، وخاصة صناعة السينما. وشكوا أيضاً من أنّ موزّعي الأفلام في بيروت لم يكترثوا للفيلم اللبناني الحديث، بل اهتمّوا بالأفلام الغربية والأفلام المصرية ونظروا إلى الفيلم اللبناني الجديد بأنّه «فن للفن» لا يطعم خبزاً في السوق. كما انتقد نديم جرجورة غياب بنية تحتية لصناعة السينما، فلا استوديوهات ولا مختبرات ولا كاميرات حديثة ولا شركات إنتاج معقولة ولا دعم من الدولة. فبات مجهود السينما اللبنانية معظمه لأفراد، إضافة إلى نمو الدراسات السينمائية في الجامعات اللبنانية وعودة مخرجين وتقنيين سينمائيين من الخارج وظهور نواد للثقافة السينمائية في بيروت، ومساهمة المراكز الثقافية للسفارات الأوروبية كسفارة فرنسا ومعهد غوته الألماني.

شابه وضع السينما اللبنانية في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين وضع شاعر كتب ديواناً وأراد نشره، وفي غياب من يتبنّى عمله، إضطر إلى تخصيص معظم وقته ونشاطه للبحث عن التمويل والنشر والتسويق الذاتي. فخسر لبنان إبداع هذا الشاعر. وهذا ما حصل مع أغلبية المخرجين في لبنان إذ اضطرتهم ظروف صناعة السينما الصعبة في لبنان إلى أن يصبحوا منتجين، وتقلّصت مساحة الإبداع والكتابة في حياتهم. وفي حقيقة الأمر أنّ التمويل من الدولة اللبنانية ومن القطاع الخاص أو من مؤسسات ترعى السينما يجب أن يكون الهم الأخير للمخرجين حتى تنتعش بيروت كعاصمة للسينما، وأن يلاحق أصحاب المال هؤلاء المخرجين ليبدعوا أفلاماً جديدة وليس أن يتسوّل السينمائي على أبواب المموّلين. وعلى سبيل المثال، كتب فيليب عرقتنجي سيناريو فيلم **بوسطة** عام 1989، ولكنّه لم يتمكّن من إنجازه قبل العام 2005. وبرهان علويّه عمل على فيلم حول سيرة جبران خليل جبران لأكثر من 15 سنة ولم

ينجزه. ترى كم من الأفلام أضاع عرقتنجي وعلويّه خلال انتظارهما للتمويل مدّة 15 سنة؟ وكم خسر لبنان من إبداع هذين المخرجين وأمثالهما؟

إنّ تجارب مرّة كتلك التي خاضها عرقتنجي وعلويّه مع شحّ التمويل دفعت المخرجين إلى السعي للدعم الأوروبي الذي رافقته شروط أضرّت بأخلاقية المهنة.

في العام 2002، دُعي المخرج أسد فولادقار، وهو أستاذ في الجامعة اللبنانية الأميركية، للمشاركة في مهرجان للسينما في الهند ليعرض فيلمه **لما حكيت مريم**. ولم يكن لديه سوى نسخة واحدة هي الأصلية عن الفيلم. فطلب دعماً من وزارة الثقافة من أجل نسخة ثانية يعرضها في المهرجان. ولكنّ وزارة الثقافة لم تدفع ثمن النسخة الثانية إلا بعد ثلاث سنوات من المهرجان. والمخرجة دانيال عربيد قدّمت طلباً للوزارة للمساعدة لتمويل فيلمها فجاءتها الموافقة على منحها مبلغ 15 ألف دولار وهو مبلغ زهيد لا يعادل نسبة ضئيلة جداً من كلفة الفيلم. فأعادت المبلغ واقترحت أن تستعمل الوزارة هذا المال على نشاط آخر غير السينما. هذا في وقت تنفق فيه استوديوهات الغرب مئات ملايين الدولارات على الفيلم الواحد وتعتبر ميزانية فيلم صغير بضعة ملايين دولار. ويضيف فولادقار ساخراً: لو وُلد أينشتاين لبنانياً لما أمكنه أن يحقق أياً من مواهبه أو إمكانياته العقلية[10].

ولكن سمير حبشي يقدّم رأياً مخالفاً حيث أنّ إنجاز فيلمه **الإعصار** لم يكن ممكناً بدون دعم الدولة اللبنانية. وحتى في أوروبا لا يمكن الكلام عن صناعة سينمائية ناجحة في فرنسا وألمانيا وإيطاليا بدون دعم رسمي.

حاول فيليب عرقتنجي تمويل فيلم **بوسطة** محليّاً وظهر آفيش الفيلم يعلن عنه كـ«فيلم لبناني 100%» (رغم حصوله على بعض التمويل الفرنسي إلا أنّه لم يكن إنتاجاً مشتركاً). ويشرح عرقتنجي سعيه لعدّة سنوات لتمويل الفيلم بداية لدى المصارف ثم محاولاته مع 140 رجل أعمال ثم بيعه لشهادات استثمار قيمة كل منها 10 آلاف دولار، إضافة إلى حصوله على مبلغ صغير من فرنسا. وفي النهاية جمع عرقتنجي 980 ألف دولار، وجمع هذا المبلغ استغرق معظم نشاطه، بدلاً من الإنصراف إلى الإخراج السينمائي البحت. وبهذا المبلغ الزهيد لم يتمكّن عرقتنجي من تنفيذ معظم أفكاره التي تطلّبت تصوير مشاهد في مناطق عدّة في لبنان ومشاهد راقصة متقنة. فكان أن صُور الفيلم خلال 55 يوماً في ظروف صعبة. وإذا كان عرقتنجي قد جمع مليون دولار تقريباً فإنّ فولادقار لم يملك حتى 50 ألف دولار لفيلمه **لما حكيت مريم**، فصوّره خلال 15 يوماً بعدد قليل من المشاهد. أما فيلم **بيروت اللقاء** فقد موّله إنتاج تونسي بلجيكي، وفيلم **معارك حب** بتمويل فرنسي، وفيلم **حروب صغيرة** بتمويل أميركي، وفيلم **متحضّرات** بتمويل فرنسي، وفيلم **غرب بيروت** بتمويل فرنسي بلجيكي، وفيلم **حزام النار**

بتمويل فرنسي، وفيلم **حياة موقوفة** بتمويل فرنسي.

وحتى مع هذا التمويل الأوروبي عاش المخرجون اللبنانيون وفريق العمل والممثلون حياة صعبة ومرّوا أحياناً بمراحل فقر وعوَز. حيث أنّ التمويل الأجنبي لم يسدّد إلا قسماً من النفقات التي كانت متواضعة جدّاً على أي حال. لقد سعى المخرجون اللبنانيون إلى التمويل الفرنسي لأنّ فرنسا هي الدولة الوحيدة في أوروبا التي تموّل أفلاماً غير فرنسية وبمواضيع لا علاقة لها بفرنسا. ولكن التمويل الغربي كان له شروطه كما ذكرنا. منها شروط لا يفرضها المموّل بل تفرض نفسها، كما ذكرت لينا الخطيب. ذلك أنّ الانتاج في أوروبا وبتمويل أوروبي يعني توزيعاً غربياً ويعني جمهوراً غربيّاً للفيلم، ويعني أيضاً قالباً وتفكيراً غربيين لفيلم لبناني. وفي هذا السياق تشرح جوسلين صعب أنّها مخرجة لبنانية منفتحة على الشرق والغرب وابنة هذين القطبين، ولكنها عندما تحصل على تمويل فرنسي فإنّ هذا يعني المجازفة بمضمون السيناريو. وهنا كان لا بد لها أو لأي مخرج لبناني من أخذ المشاهد الغربي بالحسبان فيصبح ذوق ومفهوم الأوروبيين للفيلم عاملاً أساسياً في معادلة صناعة الفيلم اللبناني المُموّل تمويلاً أوروبيّاً. ويصبح المخرج اللبناني وكأنّه دليل سياحي للمشاهدين الأجانب إلى لبنان، وليس مبدعاً يمارس العمل النقدي لمجتمعه وثقافته[11].

وفي نفس السياق يصف عرقتنجي ضغطاً فرنسياً أكثر مباشرة من خلال تجربة فيلمه بوسطة. ذلك أنّه رغب في تقديم عمل يختلف عما اعتاد الغربيون مشاهدته عن لبنان. فتدخّل الممولون الفرنسيون وقالوا إنّ النص والسيناريو بعيدان عن واقع المجتمع اللبناني. فشعر عرقتنجي بالإهانة له وللبنان الذي اختُصر بنظر الفرنسيين بصور نمطية كولونيالية في رؤوسهم. ثم إنّ مؤسسة Cinéma du Sud في باريس رفضت تمويل الفيلم لأنّها اعتبرته «عملاً غير جاد». ويقول عرقتنجي إنّه في كل مرّة حضر مهرجاناً غربياً للسينما حيث تُعرض أفلام من أفريقيا وآسيا والعالم العربي وأميركا اللاتينية بتمويل أوروبي، يجد أنّها تحكي نفس اللغة السينمائية، وأنّ هويّتها الثقافية والوطنية ضعيفة، وأنّها تستعمل لغة فرضها العامل الاستعماري الأوروبي الذي زال في العالم الثالث عسكرياً ولكنّه مستمر اليوم ثقافياً. إنّهم يريدون أفلام العالم الثالث بصورتهم هم وبمنطقهم هم وبلغتهم السينمائية هم. وأفضل مثال هو مقارنة ثلاثية أفلام المخرج الهندي ساتياجيت راي من فترة الخمسينات، والتي كانت بتمويل ذاتي محلي وتقنيات بسيطة جداً وفقيرة مع فيلم **سلامدوغ مليونير** الهندي (2008). ليلاحظ المشاهد الفرق بين إخلاص أفلام المخرج راي البسيطة للهوية والثقافة في ولايات البنغال في الهند وموسيقى رافي شنكر وفرقته، وسحر هذه الأفلام التي يودّ المرء مشاهدتها مرات، بالإنتاج الهوليوودي الزائف ذي المضمون الأميركي وموسيقى التِكنو الفارغة لفيلم **سلامدوغ** الذي فاز بجائزة

أوسكار (!). وتصبح نقطة فيلم **سلامدوغ** المركزية هي لعبة الحظ الأميركية («من يريد أن يصبح مليونيراً»). انتهى الأمر بعرقتنجي إلى البحث عن تمويل الفيلم من مصادر لبنانية محلية فاستغرقه الأمر سنوات عدّة ولكن كانت النتيجة أنّ فيلمه كان الأكثر شعبية في صالات العرض حيث فاق جمهوره أي فيلم آخر، وساعد في ذلك حملة الترويج للفيلم على محطة أل بي سي.

وتذهب رندة الشهال أبعد من عرقتنجي حول شروط التمويل الرسمي الفرنسي. ففيما خصّ استعمال اللغة كان الشرط في السابق أن يكون 50 بالمئة من حوار الفيلم باللغة الفرنسية. ولكن بدأ المموّلون يفرضون نسبة 70 بالمئة من حوار الفيلم بالفرنسية شرطاً للتمويل، ويبرّر الفرنسيون ذلك بأنّه لا يوجد سبب لتُموّل فرنسا فيلماً باللغة العربية بنسبة كبيرة. وتضيف جوسلين صعب أنّ بعض أفلامها كان حواره بالفرنسية بنسبة كبيرة ولكن الصندوق الوطني للفيلم في فرنسا كان يعطي الكثير من المال للأفلام التي تعتمد اللغة الفرنسية بالكامل وليس لأفلامها أو أفلام غيرها التي تعتمد لغة غير الفرنسية. وثمّة عشرات الأفلام اللبنانية، وحتى فيلم نادين لبكي، **سكّر نبات**، تعتمد ممثلين فرنسيين أو لبنانيين ناطقين بالفرنسية لتنفيذ شروط التمويل. أما جان كلود قدسي فهو يرى مشكلة في أنّ المشاهد الغربي اعتاد على أفلام يعتبرها تجريبية «فنيّة» أو (آرت هاوس) art house عندما يشاهد ما يُسمّى «السينما العالمية» (وهي عبارة تطلق على «سينما العالم الثالث»). وعلى سبيل المثال عندما يقدّم اللبنانيون طلبات تمويل لأفلامهم فالمموّل الأوروبي يفضّل الأفلام التجريبية الفنيّة للجمهور الأوروبي. ولكن هذا يعني أنّ الأفلام اللبنانية التي تُنتج بهذه الطريقة التي يفضّلها الأجنبي سيستغربها المشاهد اللبناني والعربي ولن يقبلها. ويشكو من هذا المرض الكثير من أفلام تونس والمغرب والجزائر أيضاً، وحتى بعض أفلام يوسف شاهين يشعر المصري والعربي ببيئتها الغريبة. والأسوأ أنّ المموّل الأوروبي لديه تصوّرات عما يجب أن يكون أو لا يكون الفيلم اللبناني وأحياناً يصبح تمويل فيلم لبناني على «الموضة» وأحياناً لا يكون حسب المناخ السياسي. وهذا يؤكد الحاجة إلى دعم رسمي لبناني للمخرجين اللبنانيين ولو بقيمة 30 بالمئة من ميزانية الفيلم.

- 3 -

ومسألة التمويل لا تتوقّف على الإنتاج، بل ثمّة مشكلة أكبر هي التسويق والتوزيع. إذ ماذا يفعل المخرج المسكين عندما يكتمل الفيلم ويصبح الشريط بيده؟

عدا عن صعوبة إنتاج الأفلام اللبنانية أثناء سنوات الحرب، فقد كانت دُور السينما تمثّل إشعاعاً حضارياً حقيقياً في بيروت ما قبل الحرب بديكوراتها وأناقة مبانيها ونوعية الأفلام

الأوروبية التي تعرضها وأسمائها الفرنسية (إليزيه، أمبير، فرساي، إلخ). وقد سجّل محمد سويد سيرة حياة هذه الدُور في كتاب **يا فؤادي** عن دار النهار[12]، وعمّا حلّ بها أثناء الحرب. فتلك التي كانت في وسط البلد تعرّضت للدمار والخراب. وتلك البعيدة في رأس بيروت أقفلت أبوابها إلى الأبد (سينما الحمرا، سينما فرساي، سينما ستراند، سينما إلدورادو، سينما سارولا). دمار دُور العرض في وسط بيروت وإقفال بعضها في شارع الحمرا عرقل وضع السينما من ناحية التسويق والتوزيع، كما أنّ خطوط التماس بين البيروتين منعت روّاد السينما من شرق المدينة عن زيارة دور شارع الحمرا ورأس بيروت. فظهرت دور بديلة في الأشرفيه وبيت مري وبرمانا وجل الديب وجونيه وبكفيا وعجلتون وعشقوت وذوق مكايل. وباختصار، دمّرت الحرب بنية صناعة السينما في بيروت، من تجهيزات وتسويق ودور عرض.

في العام 1991 ذكر محمد سويد أنّ في لبنان ثمّة 27 صالة عرض سينمائي من أصل 180 صالة في بداية عام 1975[13]. ورغم أنّ عدد الصالات قد تضاعف منذ 1991، وظهرت دور عرض ذات الصالات المتعدّدة في السنوات الأخيرة، إلا أنّها واصلت التقليد المعتمد منذ ما قبل الحرب، وهو تخصيص كل الصالات للأفلام الأميركية أولاً، وللمصرية والفرنسية ثانياً، ولا مكان للفيلم اللبناني إلا في الحالات النادرة. وقد مضت عدّة سنوات بعد الحرب حتى حظي فيلم لبناني بالعرض في صالة تجارية في بيروت. ويبرّر صاحب شركة «الصبّاح أخوان للإنتاج والتوزيع» في مقابلة مع محمد سويد عام 1998، أنّ الأفلام اللبنانية لا تحمل مواصفات النجاح التجاري الجماهيري وأنّ التجربة أثبتت أنّها كانت فاشلة في السوق عندما ظهرت في صالات العرض الأول. والجمهور لم يقبلها. ولكن الوضع تحسّن كثيراً منذ ظهور فيلم **بيروت الغربية** في نفس العام، وخصّصت سينما أمبير صالة رقم 6 لعرض الأفلام اللبنانية. وعرضت هذه الصالة فيلم **ظلال المدينة** لمدّة 11 أسبوع وفيلم **لما حكيت مريم** لمدّة أربعة شهور.

وأسوأ ما في موضوع التوزيع أنّ الأفلام اللبنانية شاهدها العالم كلّه في المهرجانات حيث فاز كل منها بجوائز عدّة أولاً، ثم على شاشات التلفزة في أوروبا وأميركا وكندا وأوستراليا واليابان، ولم يشاهدها اللبنانيون والعرب بعد، رغم أنّ العالم العربي يقدّم سوقاً عريضة للأفلام قوامها مائتا مليون مشاهد. وصعوبة عرضها في الدول العربية سببه إمّا الرقابة أو الصعوبات اللوجستية من توزيع وتسويق. أمّا حجّة الموزّعين أنّ الأفلام اللبنانية هي غريبة بعض الشيء عن المشاهد اللبناني والعربي فتشبه مَن اعتاد على سماع فيروز في ظل عاصي الرحباني وابتعد عنها في ظل ابنها زياد. وكأنّ على متذوّق الفن أن يعيش من المهد إلى اللحد في نمط فني واحد لا يزيح عنه. وفي هذا منتهى الجمود وموت الإبداع وعدم تشجيع السينمائيين اللبنانيين الجدد. وفي هذا ينتقد محمد سويد ذوق المشاهد اللبناني الذي لا يحمل ثقافة سينمائية. فهذا

المشاهد لا يقرأ مقالات النقد الجاد للسينما اللبنانية في صحف بيروت كـ**السفير** و**النهار** و**الحياة** و**الأخبار**، بل يسعى إلى أخبار الفنانين والقيل والقال عن حياتهم الشخصية: «وهذا يعني أنّ نقّاد السينما لا يجدون قرّاءً لمقالاتهم. ففي الماضي كانت الصحف في بيروت تتعاطى مع الثقافة بكل جديّة. ولكن مع طغيان التلفزيون تغيّر الوضع. نعم الناس هنا تخصّص الوقت لمشاهدة السينما ولكنّها سينما تسلية والناس لا تتذكّر حتى عنوان الفيلم الذي شاهدته».

ويتحسّر زياد الدويري عن إهمال صناعة السينما في لبنان، مشيراً إلى أنّ الصناعة السينمائية في أميركا عبر استوديوهات هوليوود، تأتي في المرتبة الثالثة من مجمل صادرات الاقتصاد الأميركي. ويشرح سمير حبشي صعوبة إنتاج الأفلام في لبنان، فإذا كانت كلفة الفيلم هي 500 ألف دولار وهي ميزانية زهيدة جداً، فإنّ السوق اللبناني أثبت أن حجم مشاهدة أفضل فيلم لبناني بلغت 150 ألف مشاهد وهو رقم قياسي، ولكن هذا الرقم لا يكفي لتغطية الكلفة، وهو يعني أنّه لا يمكن الاتكال بحال من الأحوال على السوق اللبناني. وعلى سبيل المقارنة فإنّ الفيلم الأميركي حتى لو بلغت تكاليفه مائة مليون دولار فإنّ مجرّد عرضه في أميركا فقط يحقق أرباحاً فما بالك بعرضه حول العالم.

أمّا مسألة الرقابة فهي قصّة أخرى في بيروت. ففي حين تُعرض أفلام «البورنو» علناً في دور السينما وتوزّع في المحلات، يتعرّض الفيلم اللبناني إلى رقابة حازمة من فرع الرقابة في الأمن العام. وإذا كانت حجّة الدولة في عدم ردع أفلام «البورنو» في السابق أنّ الفلتان الأمني وغياب الدولة كانا السبب، لم يعد هذا ممكناً اليوم حيث ذكرت الصحف في حزيران 2009 أنّ دار سينما رئيسية في الحمرا تعرض أفلام «بورنو» بشكل متواصل. وحتى فيلم **الإعصار** الذي دعمته الدولة تعرّض لمقص الرقيب وعُرض مجتزأ رغم أنّه عن السلام. وفي العام 1998 عندما وصل فيلم **غرب بيروت** إلى لبنان، إشترطت الرقابة على زياد الدويري أن يحصل على موافقة المرجعيات الدينية الإسلامية والمسيحية للموافقة على عرضه في بيروت. كما أنّ الرقابة حذفت 47 دقيقة من أصل 90 دقيقة من فيلم رندة الشهال **متحضّرات**، وتعرّضت المخرجة للقدح على لسان رجال الدين في المساجد. ولم يُعرض هذا الفيلم إلا مرّة واحدة في بيروت ضمن مهرجان سينمائي عام 1999، مع أنّه عُرض مراراً خارج لبنان وفاز بجوائز عالمية. وإذ رفضت الشهال قبول جائزة عن فيلمها مشاركةً مع مخرج إسرائيلي، هنّأها وافتخر بها نفس المحيط اللبناني الذي حارب فيلمها وقتل فرص عرضه في بيروت: شعور وطني ضد إسرائيل مقبول بنظر هؤلاء ما يصبّ في الخطاب الخشبي السائد، أمّا إبداع يرفع من شأن الثقافة اللبنانية فلا. وحتى فيلم عرقتنجي، **بوسطة**، تعرّض لمقصّ الرقيب حتى تعب المخرج وسعى إلى حل وسط.

- 4 -

احتّلت بيروت وحربها بين 1975 و1990 مساحة واسعة من مضمون الأفلام اللبناني الجديدة، من **بيروت اللقاء** لبرهان علويّة وحتى **بيروت الغربية** لزياد الدويري وما بعده في السنوات الأخيرة. تدور أحداث فيلم **بيروت الغربية** في الأشهر الأولى من الحرب اللبنانية عام 1975. هو فيلم عن عائلة صغيرة تعيش في غرب بيروت قوامها رياض وزوجته هالة وابنهما طارق. عندما تبدأ الحرب يقول رياض لزوجته هالة إنّ هذه الحرب هي بين الفلسطينيين والإسرائيليين و«ليس لنا كلبنانيين علاقة بها». فيصف بهذا المنطق ما يحدث على أنّه «حروب الآخرين على أرض لبنان». ويحاول رياض وهالة وابنهما طارق مواصلة العيش وكأنّ الحرب من حولهم لا تعنيهم. فيذهب طارق إلى مدرسته رغم أنّها أغلقت أبوابها وتذهب هالة المحامية إلى قصر العدل الذي أصبح على خطوط التماس. ويكتشفون مع الوقت أنّ فضاءات بيروت بدأت تُطبق عليهم. ويأتي هذا الاكتشاف عندما يوقفهم حاجز ميليشيا ويطلب عناصره من رياض بطاقة الهوية ليتبين مذهبه. ثم يأمره بأن يعود من حيث أتى شارحاً أنّ «المسيحيين لا يسمحون لأحد بدخول منطقتهم». فيعترض رياض على منعهم من المرور إلى شرق العاصمة: «ولكننا من هنا!». فيؤكّد له المسلّح: «المسيحيون فقط يحق لهم العبور من هنا». ولا يفقد رياض الأمل: «ولكننا من بيروت!». عندها يشرح الميليشياوي: «ما بقى فيه بيروت يا أستاذ. هلّقّ فيه شرقية وغربية!». عندها تهمس هالة لرياض: «نحنا بأي بيروت؟». فيقول رياض وهو يرجع بالسيارة: «بعتقد نحنا بالغربية».

أصبحت بيروت في زمن الحرب مدينة مقسّمة وبعيدة وغريبة عن أبنائها. وهكذا صوّرت معظم الأفلام اللبنانية عودة المجتمع اللبناني إلى زمن ما قبل الحداثة وإلى تقمّص الأنتربولجية القبلية التي ظن الجميع أنّها اختفت في بيروت الحديثة في الستينات وأوائل السبعينات. وأصبحت بيروت حرباً لا تنتهي وصوّرها المخرجون هكذا: مسرح الحرب الدائمة بأشكال متعدّدة ولكنها حاضرة حتى اليوم عام 2010.

لم يُهمل بناة بيروت بعد الحرب الجانب النفسي تماماً رغم اعتراض المثقفين على مشاريع إعادة الاعمار وتهديم الأبنية التراثية والقضاء على الأسواق الشعبية. فلقد ظن مصمّمو الهندسة أن أوّل ما يحتاجه اللبنانيون هو إعادة إعمار الوسط التجاري ما يسمح بخلق فسحة لقاء بدلاً من إبقائه مقفلاً ومهدّماً تحت الركام. ولكن النتيجة أنّ ما ظهر بعد اكتمال الترميم والإعمار كان جسداً بلا روح ومدينة بلا حياة، وفراغاً عكس الفراغ العاطفي الذي شعر به اللبنانيون بعد الحرب. وهنا يسأل المرء لماذا فشلت إعادة لحمة مدينة بيروت بعد 15 عاماً من تقسيمها، فيما نجحت ألمانيا تماماً في توحيد برلين التي قُسّمت بجدار عال وأسلاك شائكة

لمدّة 45 سنة. حتى أنّ زائر برلين لا يستطيع التمييز بين شرق وغرب ولا يجد من يخبره أنّ ثمّة فروقات بين أحياء برلين. وربما كان الجواب جاهزاً بأنّ الطائفية تشرح وضع بيروت. ولكن الحقيقة المرّة أنّ لا الدولة اللبنانية ولا المثقفون استطاعوا حتى اليوم الإشارة إلى نسبة نجاح ولو خمسة بالمئة من إعادة وحدة بيروت التي كانت في الماضي. فالذين أشرفوا على إعادة بناء الوسط أهملوا شأناً هاماً أنّ بناء الحجر ليس صعباً بل ترميم النفس البشرية في مدن مزّقتها الحروب هي الأساس في إعادة جو الثقة والتواصل في المجتمع. وأنّ ما بُني وأُعيد بناؤه في الوسط لا علاقة له بالوطن والوطنية واللحمة الاجتماعية، بل هجين يتوسّلُ التجّارَ وتدفّق الأموال ويحرم اللبنانيين لا سيما الفقراء ومن أبناء الطبقة المتوسطة من المساحة المشتركة التي وفّرتها بيروت القديمة لقاطني الضواحي والمناطق البعيدة عن العاصمة.

يمشي المرء في الوسط التجاري فلا يشعر بأنّها لبنان: أبنية جميلة ترتصف على جانبي الشوارع، مطاعم للذوات ولمن معه المال، وشقق تحتّل مساحة من شوارع الوسط ثمن كل منها أكثر من مليون دولار. فلا يستطيع المواطن، مثقفاً أو غير مثقف، سوى التجوّل في هذه الشوارع مشدوهاً وكأنّه في «ديزني لاند»، ثم يطوف في شوارع بيروت ليرى أنّها أصبحت كمدينة ملاهٍ. في فيلم برهان علويّه **إليك حيثما كنت**، يعلّق الباحث أحمد بيضون على موضوع نفي أهل المدينة من وسط مدينتهم:

إعادة البناء الذي حصل، ورغم المظاهر الجيّدة، فإنّه أبعدك أنتَ. أنت بلا ماضٍ هنا. الماضي الذي يدور في ذهنك لا تعكسه هذه الأبنية. هذه الأبنية لا يبدو عليها عامل الزمنِ وهي بلا عمق ولا علاقة لك بها. شبابها ينبذك. نحن الكبار في السن نصبح كالسياح، كما وكأننا في روما أو حتى في لارنكا[14].

موضوع الحرب ما يزال هو الغالب على الأفلام اللبنانية الجديدة، خاصة بعد 1990، والتي بلغ عددها العشرات. ولا ضير في ذلك لأنّ أمراء الحرب طووا الحرب بعد 1991 وكأنّها لم تكن ومضوا يمتصّون خيرات البلاد حتى إذا لاحت في الأفق حربٌ جديدة عام 2008 كانوا أفضل استعداداً.

من هنا، بعدما فشل أمراء الحرب وتجّار الهيكل في معالجة رواسب الحرب اللبنانية بأسلوب ضميري وأخلاقي يحقّق العلاج النفسي للشعب، جاء دور السينمائيين أصحاب الضمير في الإصرار على المعالجة السينمائية للحرب بكافة وجوهها لتفرض على الشعب وعلى الدولة أن تعيد النظر وتعالج الآثار النفسية الرهيبة لما حصل. عالجت الأفلام اللبنانية مواضيع راوحت بين الانهيار الاجتماعي وحدّة العداء الطائفي وزوال منظومة القيم الأخلاقية والجراح النفسية العميقة التي أصابت اللبنانيين كأفراد. ولا يلام المخرجون في خيارات المواضيع لأفلامهم

فهُم جيل الحرب، نشأوا على صوت المدافع أو غادروا لبنان بسبب الحرب، وكل ما له علاقة بلبنان ولعدّة عقود نضح بأشياء عن الحرب. إنّهم يسعون، كما أسعى أنا في بعض مضمون هذا الكتاب، إلى نبش شيء ما جميل كان في بيروت قبل الحرب. أو كما يقول مخرج **الإعصار**، سمير حبشي، بأنّ ثمّة نمط حياة أخرى في بيروت قد ولّى. وبات مجرّد ذكر اسم لبنان يذكّر الناس بالحرب فيسيطر هاجس موضوعات الحرب على السينما اللبنانية. ويذهب برهان علويّة بعيداً بموضوع الحرب: «لماذا اخترتُ الحرب كموضوع لأفلامي؟ لأنّها هي الموضوع.. أصبحنا نعيش الحرب كمن يعيش مع زوجته وأطفاله. انتهت الحرب نعم ولكنّها احتلّت ذاكرتنا.. يمكنني أن أمضي حياتي أكتب عن هذا الموضوع. هذه الحرب سكنت كل الأفلام اللبنانية التي ظهرت منذ بداية الحرب حتى اليوم. الأسباب التي أشعلت الحرب لم تزُل. نحاول اليوم العودة إلى شروط ما قبل الحرب لإعادة تكوين المجتمع ولكن هذه الشروط نفسها وراء الحرب»[15].

ثمّة اتفاق لدى معشر المخرجين اللبنانيين على طغيان سيكولوجية الحرب على أعمالهم. ويقول المخرج فيليب عرقتنجي: «الحرب هي عنصر أساسي في هويّتنا اليوم. هويّتي كلبناني عمري 42 سنة مستمدّة من حقيقة أنّي أمضيت 10 سنوات فقط من دون حرب و32 سنة كلّها حرب». وتتساءل جوانا حاجي توماس: «لماذا لا أقدر أن أعيش في الحاضر؟ ربما لأننا قطعنا علاقتنا بالماضي بطريقة اصطناعية جداً. نركض ونركض وكأننا نبقى في مكاننا. نشعر بأننا أموات في هذه المدينة لا تأثير لنا على هذا المجتمع من حولنا وعلى المدينة. ربما رباط الماضي هو ما يمنعنا من الانطلاق»[16]. لعل عدم الاعتراف بعلاقتنا مع الماضي هو الذي يسبّب مراوحتنا وشللنا عن التقدّم إلى الأمام. واقع أنّ ثمّة حرباً قد وقعت في لبنان تعني أنّ المشاكل كانت موجودة في البلد قبل هذه الحرب. هذه المشاكل هي هنا اليوم بعد الحرب، مع نفس القالب الاجتماعي الذي أنتجها»[17].

وتتساءل رنده الشهال «إذا لم نتحدّث عن الحرب في أفلامنا فعن ماذا سنتكلّم؟ الفرنسيون والألمان والأميركان يتحدّثون دائماً عن حروبهم في أفلامهم. يُصدرون كتباً عن هذه الحروب، وتكتب عنها الصحف ويعبّر عنها الفنانون. أولئك الذين يتذمّرون من أفلامنا عن الحرب يسعون إلى أفلام التسليّة». ويشرح الناقد نديم جرجورة[18] أنّ اهتمام مثقفين وناشطين ثقافيين وفنانين قد ازداد مؤخّراً بموضوع الحرب اللبنانية بشكل لا مثيل له. من نشاطات ثقافية وفنية متفرّقة، تنوّعت مضامينها من معارض فوتوغرافية إلى أفلام فيديو وتجهيزات، ومن ملصقات ومحاضرات إلى أعمال مسرحية وموسيقية، «استلهمت كلّها المعاني التي أشاعتها الحرب اللبنانية المعلّقة في لامبالاة القطاع الرسمي والأحزاب التي تناحرت طويلاً وتطوّعت

اليوم لإبرام تحالفات غريبة مع أعداء الأمس، وفي لامبالاة مجموعة كبيرة من المثقفين والفنانين والأدباء والسياسيين والمفكّرين والشباب. ولأن الأعوام التي تلت النهاية المزعومة للحرب لم تُقرأ كما يجب، ولم تخضع للتحليل والمعاينة النقدية من أجل إنتاج مصالحة جدّية بين اللبنانيين تسمح لهم، من بين أمور أخرى، الانتفاض على الساسة الذين أمعنوا فتكاً بهم أيام الحرب، وباتوا أبطال السلم الهشّ والمنقوص، الممتدّ في الجغرافيا اللبنانية مانعاً على البلد وناسه إقامة وفاق أهلي حقيقي وكتابة عقد وطني جديد يحصّن التنوّع الثقافي والإنساني والحياتي والفكري، وجاعلاً الحرب منفلشة في جسد المجتمع وروحه وبين الناس وعلاقاتهم، وإن بأنماط مغايرة للمألوف؛ لأن هذا ما حصل على مدى خمسة عشر عاماً تلت الأعوام الخمسة عشر التي أشعلت الأرض وخرّبت البيئة ودمّرت الناس، ما أدّى إلى اندلاع حرب أهلية جديدة إثر اغتيال الحريري؛ فإن الالتفات إلى المرحلة السوداء من التاريخ القريب تُعتبر، على الرغم من كثرة عناوينها وتدفّق نشاطاتها، محطّة ضرورية ومهمّة للتعمّق، أكثر فأكثر، في المعاني الناتجة من الحروب وما تلاها من سلم مرتبك وغير نافع».

لماذا المزيد من الأفلام عن الحرب؟ الجواب في فيلم **خَلص** لبرهان علويّة. لقد شاءه علويّة استشرافاً لزمن سيأتي على بيروت تختفي فيه الأخلاق والمبادىء. ولكنّ فيلم **خَلص** طال إنجازه، ووصل متأخراً، ليجد علويّة أن كل شيء تغيّر في الاتجاه الذي كان يخشاه:

هو فيلم عن موت الروح، وسقوط الأوهام، والعودة الى نقطة البداية: على أبواب هزّة جديدة ليست سوى استئناف للحرب نفسها التي لم تنتهِ يوماً. يبدأ الفيلم بمجموعة كليشيهات مقلقة: الفتى الفقير ابن القنّاص دهسته سيارة ومات في المستشفى لأنه لا يملك فلوساً. الشاعر الفقير، المسكون بأطياف «الرفاق» و«الشهداء» يريد أن يعرف لماذا ماتوا، تتركه حبيبته لتتزوج رجلاً غنياً، فيمضي الى صخرة الروشة. إنزلاق شابين تطاردهما أشباح الحرب، إلى جحيم بيروت في زمن «السلم الأهلي» والجمهوريّة الثانية. سينمائي وشاعر، مناضلان سابقان لم يخرجا من الماضي القريب، يحاصرهما اليأس والفراغ واللامعنى في زمن «الإعمار» الراهن، فيتحولان إلى «مجرمين»، أحمد وروبي، في ليل بيروت إياه، ينتقمان على طريقتهما. تاجر المخدّرات أولاً، ثم مدير المستشفى ومساعده اللذين تركا الطفل وسام يموت. من عمليّة سطو إلى أخرى، يصبح مع الثنائي رُزم كثيرة من الدولارات، المفتاح الوحيد للانتماء إلى بيروت الجديدة مدينة الصفقات والفساد والفضائح الماليّة والكاباريه الخليجي. «أهكذا انتهت الحرب حقاً، تاركة وراءها شعباً من الذوات المجروحة، وكائنات ضائعة بلا قيم ولا مثل ولا مستقبل؟ القصاص الأجمل سيكون من نصيب المناضل اليساري السابق، والمرتزق الحالي وليم حلاوة الذي سيُجبر على شرب زوم أحد كتبه الثوريّة حتى الاختناق. ويجيء دور الخواجة ريمون ثري الحرب ورمز محدثي النعمة الذين باتوا يملكون كل شيء إلا الذوق طبعاً. لكن في بيت الرجل الذي خطف عبير من حبيبها أحمد، ستتوقّف سلسلة

القتل المؤسلب، ونجنح إلى نهاية شبه سعيدة، في الحدود التي لا تزال السعادة ممكنة ضمنها»... من خلال شخصيتين هامشيّتين، يسلّط السينمائي نظرة سوداويّة، مُرّة، على سنوات الإعمار التي حقنت اللبنانيين (ومعهم العرب) بأحلام كاذبة عن السلام الأهلي. ويخرج من الأعماق شياطيننا الجماعيّة الكامنة في بلد الفساد والنسيان والكذب السياسي والتلفيق الأخلاقي. لو أنجز **خَلص** في وقته، لكان نبوءة[19].

ولكن السينمائية لينا الخطيب تعتقد أنّ يوماً سيأتي وسيكون ثمّة أفلام لبنانية لا تحكي عن الحرب. ومن هذه الأفلام **سكّر نبات** لنادين لبكي. ومع ذلك، تضيف الخطيب، فإنّ الحرب مكثت هناك في الظلال، مواربة في الأفلام. ولا يتوقّف الأمر على السينما، فإنّ كافة الفنون وأعمال الإبداع الثقافي المخلصة لشروطها الأخلاقية، ركّزت على الحرب اللبنانية وتوابعها، من أدب وشعر وروايات وفن تشكيلي ومسرح وموسيقى. حتى أنّ عملاً روائياً للبناني الكندي رواي الحاج كان كلّه عن الحرب اللبنانية والعنف في بيروت وفاز المؤلف بجائزة الدولة في كندا عام 2008[20].

***

قبل عامين كنتُ في مكتبي عندما دخل زميلي في العمل «أنطوان هوْسْ»، وهو فرنسي من منطقة الإلزاس ويعرف أنّني من أصل لبناني. وسألني: ماذا تعني لك كلمة لبكي Labaki؟

فأجبته: إنّها إما اسم عائلة، وأحد أصدقائي في لبنان، بطرس لَبَكي، يحمل هذا الاسم. أو تُقال عادة في عبارة (بلا لبكي) «bala labaki»، ما يعني «لا تقلق أو لا تشغل نفسك» أو «ما تعجقها علينا».

فقال أنطوان: «لم تحزر! إنّها أجمل امرأة رأيتها في حياتي! يا ليتني أتزوّجها! إنّها نادين لبكي، رأيتها في فيلم **سكر نبات** *Caramel*».

أثلج صدري حديث صديقي الفرنسي عن فيلم لبناني. إذ لعدّة سنوات لم تكن العادة أن تسمع الناس تقول أشياء إيجابية عن لبنان. وحان الوقت لأعرض على معارفي أفلاماً غير **سفربرلك**. ووجدت من تلك الأفلام الجديدة التي ترفع الرأس الكثير. فإذا كان من دلائل على صعود بيروت عاصمة ثقافية جديدة من أنقاض الحرب، فلا بد أن تكون السينما اللبنانية الجديدة أوّلها. والدولة اللبنانية ستخدم الوطن وتخدم خاصة الاقتصاد اللبناني إذا قدّمت الدعم الجدي المادي والمعنوي للسينمائيين الذين يستطيعون تحويل بيروت إلى باريس السينما العربية أو على الأقلّ إلى دبلن. ثمّة أمل كبير لبيروت عاصمة ثقافية في تطوير السينما اللبنانية وازدهارها.

أزور بيروت من حين لآخر وأرى أنّ الأفلام اللبنانية من الموجة «الجديدة» باتت متوفّرة أخيراً في المتاجر المتخصّصة. حتى أنّي شاهدت ثلاثة أفلام في دور السينما هي **خلص** و**تحت القصف** و**فلافل** في نفس الموسم. وما زال كل فيلم، يحمل في إحشائه الحرب اللبنانية حتى لو لم يتطرّق للحرب، كما في فيلم **فلافل** الذي ليس عن الحرب ولكن عتمته وإحساس الخطر والاستعمال الأكثر من عادي للسلاح الفردي وقمع المواطن للآخر بدون رادع، إلخ.

ودلالة أيضاً على جودة وأصالة السينما اللبنانية الجديدة تأكيد إبراهيم العريس أنّ السينما اللبنانية قد حقّقت اختراقاً حتى في مصر، حيث يسعى مخرجون مصريون شباب إلى تقليد الفيلم اللبناني من خلال أفلام بميزانية متواضعة وممثلين شباب لا يعرفهم أحد وأجواء ومؤثرات في الفيلم تشبه تلك المعتمدة في الأفلام اللبنانية. وهذا يعني أنّ تجارب المخرجين اللبنانيين وبحثهم عن أفضل السبل وأكثرها اقتصاداً لإنتاج الفيلم قد أصبحت مدرسة في العالم العربي، وأصبح المخرج بكاميرا رقمية صغيرة وفريق متواضع يخرج فيلماً يحصل على جوائز دولية[21].

ملحق
بعض أفلام السينما اللبنانية الجديدة

الفيلم	السنة	المخرج
بيروت يا بيروت	(1975)	مارون بغدادي
الملجأ	(1980)	رفيق حجار
بيروت اللقاء	(1981)	برهان علوّيه
الانفجار	(1982)	رفيق حجار
حروب صغيرة	(1982)	مارون بغدادي
لبنان رغم كل شيء	(1982)	أندريه جدعون
وطن فوق الجراح	(1983)	صبحي سيف الدين
حياة موقوفة	(1984)	جوسلين صعب
معركة	(1985)	روجيه عسّاف
لبنان بلد العسل والبخّور	(1987)	مارون بغدادي
الرجل المحجّب	(1987)	مارون بغدادي
رسالة من زمن المنفى	(1988)	برهان علويّه
شهداء	(1988)	ليلى عساف
خارج الحياة	(1991)	مارون بغدادي
الإعصار	(1992)	سمير حبشي
كان يا ما كان بيروت	(1994)	جوسلين صعب
الشيخة	(1994)	ليلى عساف
آن الأوان	(1994)	جان كلود قدسي
متحضّرات	(1998)	رنده شهال صباغ
غرب بيروت	(1998)	زياد الدويري
البيت الزهر	(1998)	جوانا حاجي توماس وخليل جريج
أشباح بيروت	(1998)	غسان سلهب
طيف المدينة	(2000)	جان شمعون
إليك أينما تكون	(2001)	برهان علويّه
الأرض المجهولة	(2002)	غسان سلهب
لّما حكيت مريم	(2002)	أسد فولادكار
طيارة من ورق	(2003)	رنده شهال صباغ
زنار النار	(2003)	بهيج حجيج
معارك حب	(2004)	دانيال عربيد
زوزو	(2005)	يوسف فارس
البوسطة	(2005)	فيليب عرقتنجي
يوم آخر	(2005)	جوانا حاجي توماس وخليل جريج
فلافل	(2006)	ميشال كمّون
خلص	(2007)	برهان علويّة
سكّر نبات (كرامل)	(2007)	نادين لبكي
تحت القصف	(2007)	فيليب عرقتنجي

هوامش الفصل الثاني عشر

(1) Lina Khatib, *Lebanese Cinema*, p. 23.

(2) محمد سلمان 1997 - 1922 مخرج لبناني ولد عام 1922 في جوار بنت جبيل في جنوب لبنان، إسمه الحقيقي سليمان محمد سعد، سافر إلى القاهرة عام 1944، أول من غنّى الهوارة في الإذاعة اللبنانيّة، وفي القاهرة غنى ألحان لرياض السنباطي ومحمد القصبجي وإبراهيم حسن، وألّف وأنشد نشيد علم العروبة أثناء حرب السويس عام 1956 في مصر، وهو من وضع وأنشد أيضا سوريا يا حبيبتي أثناء حرب تشرين الأول عام 1973. أسّس مع زوجته اللبنانية نجاح سلام في مصر، شركة إنتاج سمر فيلم، وأخرج أربعة وثلاثين فيلماً منها **مرحباً أيها الحب، الدلوعة أمواج، الضياع، الأستاذ أيوب، بدوية في باريس، مغامرات شوشو، من يطفئ النار، بدوية في روما.**

(3) Lina Khatib, *Lebanese Cinema*, p. 29.

(4) **مجلة أمواج**، عدد 132، 2003.

(5) اقتنت هذه الاستوديوهات كاميرات جديدة تلتقط الصوت والصورة بعد استتباب الأمن جزئياً عام 1983.

(6) بيار أبي صعب، « برهان علويّة... سينمائي الزمن الضائع»، **الأخبار**، 26 تشرين الثاني 2007.

(7) Lina Khatib, *Lebanese Cinema*, p. 24-25.

(8) Lina Khatib, *Lebanese Cinema*, p. 21-22.

(9) «**النهار** تفتح ملف السينما اللبنانية»، جورج كعدي، **النهار**، 20 كانون الأول 1997.

(10) Lina Khatib, *Lebanese Cinema*, p. 33.

(11) Lina Khatib, *Lebanese Cinema*, p. 40.

(12) محمد سويد، **يا فؤادي، سيرة صالات العرض الراحلة**، دار النهار، 1996.

(13) جريدة **الحياة** 2 آب، 1991.

(14) Lina Khatib, *Lebanese Cinema*, p. 75.

(15) Lina Khatib, *Lebanese Cinema: Imagining the Civil War and Beyond*, London, I. B. Tauris, 2008, p. xxi.

(16) Lina Khatib, *Lebanese Cinema*, p. 77.

(17) Lina Khatib, *Lebanese Cinema*, pp. xxii-xxiii.

(18) نديم جرجورة، «ثلاثة أفلام.. ثلاث لحظات صادمة»، **السفير**، 17 حزيران 2009.

(19) بيار أبي صعب، «برهان علويّة... سينمائي الزمن الضائع»، **الأخبار**، 26 تشرين الثاني 2007.

(20) Rawi Hage, *De Niro's Game*, Toronto, Anansi Press, 2006.

(21) Lina Khatib, *Lebanese Cinema*, p. 48.

الفصل الأخير

بيروت صفر واحد

- 1 -

آلو!

«للحصول على الرقم المطلوب الرجاء إضغط صفر واحد».

هذا مفتاح مدينة بيروت. ذلك أنّ شبكة الهاتف الإلكترونية هي لبنانية منذ أكثر من عشر سنوات.

صفر واحد. واحد صفر.

صفر صفر. واحد واحد.

تركيبات من رقمين هما أساس حفظ برامج الكمبيوتر: واحد هو 1-0، إثنان هو 0-1، ثلاثة هو 1-1، أربعة هو 0-0-1، إلى ما لانهاية.

أضعُ الهاتف جانباً لآخذ تفاحة من الصحن أمامي. وفيما أنا أهم بقضمها، ألمح وريقة صغيرة ملصقة على التفاحة، أصغر من دمغة الطوابع.

إنّها بطاقة الهوية الخاصة بالتفاحة:

اسمها: (غالا) Gala.

اسم الأم: (دِل مونتي) Del Monte.

الجنسية: أميركية.

تاريخ الميلاد: 11/ 05/ 2009.

تاريخ الوفاة: 15/ 09/ 2009.

يلي ذلك رقم متسلسل، «باركود» يختزن كل هذه المعلومات: 05893648.

دلمونتي هي الشركة التي قطَفَت التفاحة ووضَبّتها في التاريخ المعيّن مع تحديد نهاية صلاحية الاستعمال.

نزعتُ ورقة هويّة التفاحة وأكلتها.

أنا كهذه التفاحة، أحمل رقماً متسلسلاً. ليس رقماً واحداً فحسب: ثمّة رقم «كود» للبيت الذي أقيم به، ورقم هاتف ورقم شارع ورقم مدينة، ورقم على بطاقة القرض، وعلى بطاقة الضمان، وبطاقة النقل المشترك، والبطاقة الصحية، وبطاقة السفر، وجواز السفر ...

وفي الأحلام سلسلة لا متناهية من رقمي صفر وواحد. أصبحتُ رقماً أو «برغيّاً» في آلة ضخمة تلف 30 مليون مرّة في اليوم. نزعتني يدٌ من مكاني في هذه الآلة ووضعتني في مكان آخر.

ثم جاء «مفّك» عملاق ثبّتني في ذلك المكان الجديد، فلا أتزحزح منه.

من ناحيتي أفضّل أن أكون رقماً لا «برغيّاً»، لأنّ للرقم رونق في تجريديته، لا علاقة له بالواقع ولا يفقد كرامته مثل «البرغي».

حسناً سأطلب (1-0) قبل الرقم المطلوب في بيروت. فأختفي في الحال من هنا لأظهر في مكانٍ ما من بيروت.

- 2 -

جاء المساء.

أخطو على أرصفة الشوارع في بيروت النائمة.

هدوء المدينة غريب وكأني في حلم.

لا سيارات على الطرقات ولا مارة. بل أنوار خافتة بعيدة وهواء صيفي ناعم يلاعب أغصان الأشجار التي نصبتها البلدية على ضفتي الشارع.

أصل إلى منتصف طريق واسع، وتلوح منّي التفاتة إلى عمق الشارع فتصل عيناي إلى قمم الأبنية الإسمنتية التي تتصّل بأطراف الجبال المحيطة بضواحي المدينة.

الصمت نفسه وأنا وحدي أسمع وقع خطاي على الأرض. وكأنّ المدينة قد فرغت فجأة من سكّانها.

أمرّ إلى جانب برج عملاق وأتذكر.. هنا شهدتُ جثّة تحترق وأنا طفل ذات صباح ممطر عام 1976.

ثم أمرّ إلى جانب أسوار مدرسة وبعدها بخطوات، إلى جانب حديقة.

في الطريق المحاذية للحديقة، أرى ثمّة شاحنة كبيرة سوداء اللون من نوع مرسيدس تركن

إلى الرصيف. كانت المركبة الوحيدة في ذلك الشارع المزدحم عادة. وفي تلك اللحظة يحصل أمر لم أكن أتوقّعه مطلقاً.

إذ على بعد خمسين خطوة مني، تبدأ الشاحنة بالاهتزاز والارتجاف، ويلمع دهانها الأسود تحت الأضواء الخافتة: ضوءا السيارة الكبيران يتحوّلان إلى عينين ضخمتين، وباب قاطرتها الخلفية يتحوّل إلى ذيل لوحش أسطوري، فيما تتحوّل أبوابها الأخرى الأمامية والخلفية إلى عدّة أذرع. لا أخاف بل أتابع السير وأجلس على حافة الرصيف المقابل للشاحنة التي تمرّ في «ميتامورفوز» عجيب.

لحظات أخرى وتتحوّل الشاحنة إلى هيكل ديناصور أسود عملاق. أظنّ للوهلة الأولى أنها جيفة ديناصور لأني أرى العظام وأرى هزال الجسد الكبير. ولكن مقدمة الشاحنة حيث يجلس السائق، والتي أصبحت رأس الديناصور، تتحرّك وتلتفت نحوي. وإذا بعيني الديناصور تنفتحان وتنظران إليّ حيث أجلس. عينان جميلتان تنمّان عن ذكاء وعمق وليس عن وحشية وغضب. وبعد دقيقة صمت ينفتح فاه هذا الديناصور الذي نشأ من تحوّل الشاحنة وينطق هذه الكلمات: «لقد رأيت ما حصل أيها الفتى.. ولكننا معشر الشاحنات لا نسمح عادة لأحد أن يرى احتضارنا!»

ورغم غرابة الموقف، إلا أني أحسّ أنّ ما يحصل أمر عادي: شاحنة مرسيدس تتحول إلى هيكل ديناصور أسود بذيل عملاق ورأس ناطق، وها هو الديناصور يتكلم معي سان فاسون sans façon، فما هي المشلكة؟

وأقول للديناصور: «ولكن كيف تسمي هذا احتضاراً وأنت تحولت إلى ديناصور ناطق؟».

يجيب الديناصور ورأسه مطرق إلى الأرض: «هذا هو التحوّل الأول. إذ خلال الساعات القليلة التي تفصلنا عن الفجر سأتحوّل مجدداً إلى كومة تراب أسود وتأتي عاصفة في الرابعة صباحاً وتقذفني إلى تلك الحديقة. أمّا ما يبقى على الأرض هنا فسوف يزيله مطر الصباح الباكر قبل أن تستيقظ الزهور المزروعة في الأحواض على شرفات المنازل».

فأعلّق: «إنّه انتحار إذاً؟ لماذ تنتحر؟ ألم تعجبك حياة الشاحنات؟ ولماذا لا تتحوّل إلى تراب مرّة واحدة بدل هذه اللعبة البهلوانية؟».

يقول بأسى: «هذا مصيرنا نحن معشر الشاحنات، فأنا لا أنتحر لأنّ هذا ليس من ناموسي. ولكن المهندس الذي صنعنا في ألمانيا وضع أجزاء في تركيبنا تنذر بوفاة خلال 25 سنة، حتى نفسح المجال لأجيال جديدة من الشاحنات. أمّا انقلابي إلى ديناصور، فهو عودة إلى سيرتنا الأولى. فأنت تراني شاحنة من حديد وخردة ولكنني في الحقيقة أحافظ على كافة مكوّناتي

العضوية التي تعيدني إلى جسد الديناصور: تراب ومعادن ومطاط وزيت ومواد مختلفة أخذتها أيّها الإنسان أصلاً من الطبيعة».

ثم يسألني الديناصور: «وأنت أيّها الفتى، كم تبلغ من العمر؟».

أجيب: «عمري أربعة مليارات سنة، من عمر هذا الكوكب.

«عندما أموت غداً سأتحوّل مثلك إلى كومة تراب ضئيلة لأنّ ثلاثة أرباع جسدي هو من الماء.

«ولكنّي أتحول إلى أشياء عديدة أيضاً: قد أنقلب إلى غذاء عضوي تأكله النباتات.

«ثم يأكل الإنسان هذه النباتات وأسير في عروقه ثم تلدني امرأة أخرى.

«هكذا كنت وهكذا سأبقى يا صاحبي الديناصور عاجزاً عن الموت في حياتي الأبدية.

«نحن شريكان في هذه التراجيكوميديا أيها الديناصور.

«أنا الإنسان الوحيد على الأرض وأنت الحيوان الوحيد.

«فانظر حولك إلى صمت المدينة الموحش وتمتّع باحتضارك البطيء».

ثم أسأله: «ولكن ما هي قصتك يا ديناصور؟».

يقول، وقد اطمأنّ إليّ وشعر بأنّه لم يعد يبالي بفضح أسرار بني جنسه أمامي:

«أنا عمري من عمر الحرب الأهلية في بيروت أم الشرائع.

«ولدتُ عام 1975، عندما صنعني ذلك المهندس ومساعدوه في مدينة شتوتغرت في ألمانيا. فبَعَثَت الشركة رجلاً يسوّق نوعي من الشاحنات في بيروت والتقى بأحد أمراء الحرب الذي أوصى على مائة شاحنة وأنا منها. واستخدم هذا الأمير خمسين شاحنة لجماعته وباع الباقي لكل الأطراف المتحاربة من تنظيمات اليمين واليسار والفلسطينيين، وكذلك إلى تجار يسعون إلى الربح بنقل البضائع. وهكذا بدون موافقتي وموافقة زملائي، بتنا وقوداً في آتون حرب بيروت الدمويّة. فكانت الأطراف المتقاتلة تحشو بطون زملائي بالمواد المتفجرّة وترسلهم لينفجروا في الأحياء المدنية في البيروتين. لقد استشهَدَتْ عشرات الشاحنات بهذه الطريقة التي قُتل فيها أيضاً عشرات المواطنين الأبرياء وجُرح المئات وأصاب الرعب قلوب الآلاف.

«أمّا أنا فلقد استعملوني لنقل الأسلحة في البداية ثم اشتراني تاجر من صيدا عام 1979 وبدأ ينقل في قاطرتي الخلفية الموز والخضار بين طرابلس وصيدا. فكنت أمرّ على الحواجز الميليشاوية عبر عدد من الغيتوات ويدفع السائق ما يجب من ضريبة حرب ويتوسّط مع هذا ويتوسّل إلى ذاك حتى يجتاز المعابر. ولكن في فترة الاجتياح الإسرائيلي عام 1982 كنت مركوناً في منطقة الفنادق التي لا تبعد كثيراً من هنا وكانت مركونة أمامي شاحنة أخرى. وفجأة انفجرت تلك الشاحنة وكانت ممتلئة بالمواد المتفجرّة فتمزّقت أشلاء وطارت «مصارينها» في

كل الاتجاهات وهدّمت أبنية وقتلت الخلق. وأصابني من الشظايا ما أصابني، حتى أقعدتني عن العمل. فبقيت هناك عامين لا ينظر إليّ أحد، تمرّ عليّ الفصول متعاقبة من مطر إلى قيظ إلى رحيق الورود».

ويصمت الديناصور فيما ذيله يهتز، فينفض عنه التراب الذي بدأ يتفتت. ويتابع حديثه:

«أخيراً جاء صاحبي عام 1984 وقطرني إلى مرآب لتصليح السيارات، فوجد أنّ محرّكي سليم ولكنّ قاطرتي تحطمّت تماماً. وطلب قاطرة جديدة ولكنّها لم تكن متوفّرة بسبب ظروف الحرب. فاقترح عليه تاجر أن يحوّلني إلى شاحنة بصهريج لنقل المياه. ووافق صاحبي. وأخذني صاحبي إلى كاراج حدادة ابتكر أصحابه صهريجاً كيفما اتفّق وهكذا تحوّلتُ إلى شاحنة بصهريج بدائي أين منه وجاهة شاحنة المرسيدس الألمانية. ولم يربح صاحبي من تجارتي كثيراً، فباعني إلى تاجر فلسطيني في عين الحلوة له أشغال في بغداد. وكان هذا ويلاً عليّ. إذ ساقني إلى بغداد عدّة مرات لنقل السوائل والبضائع فكنت أنتظر ساعات في شمس الصحراء، مرّة عبر الأردن ومرّات عبر سورية. في حين كان هو يتناول المرطبات في الظل دون أن يسقيني. وعام 1989 باعني إلى شخص كويتي اكتشفت فيما بعد أنّه مهرّب كبير بين الكويت والعراق، وأوكل مهمّة قيادتي إلى سائق فلسطيني.

«في صباح أول يوم من شهر آب 1990، وقد بلغت الحرارة في البصرة 44 درجة مئوية، وكنت ألتهب من القيظ والغضب وأحلم بموطني الأول ألمانيا أو على الأقل بيروت، كان السائق في البصرة عندما التقى ثلاثة رجال فلسطينيين قالوا إنّهم رجال في الشمس وأنّ غسان كنفاني أرسلهم لكي يموتوا على حدود الكويت. ونظر إليهم المهرّب كأنهم بلهاء، فقد قرأ قصّتهم في كتاب ما. وطلب عشرة دنانير من كل واحد لقاء نقلهم إلى الكويت، وقال إنّ ما يطلبه منهم زهيد مقارنة بما يطلبه المهرّبون العراقيون. وخلال أيام كان الرجال الثلاثة يركبون معه ويصدحون بالأغاني والعتابى الريفية الفلسطينية ويتكلّمون عن الأحلام، حتى كدنا نصل إلى مفرق بلدة صفوان الحدودية بين العراق والكويت. وهنا أشار المهرّب للفلسطينيين الثلاثة بدخول باطن صهريجي حيث ناهزت الحرارة 60 أو 70 درجة مئوية ولا يصمد في داخله الإنسان أكثر من بضع دقائق. وطمأنهم أنّها مسألة خمس دقائق ليعبر الحدود ثم يُخرجهم فوراً. ونظر الرجال في عيون بعضهم البعض نظرة تشجيع على مواجهة الصعاب، أليسوا رجالاً في الشمس؟

«ودخلوا الصهريج - المقبرة وساقني المهرّب حتى نقطة الحدود. ولكنّ حرس الحدود الذين يصيبهم الملل في عملهم أطالوا الحديث مع السائق قبل أن يختموا أوراقه، واستغرق ذلك دقائق ثمينة، وعندما اجتزنا الحدود ونزل السائق وفتح الصهريج شاهد ثلاث جثث

هامدة. فأقفل الصهريج وتابع سيره حتى وصل إلى مدينة الكويت، حسب الاتفاق معهم على أي حال. ثم انتظر هبوط الظلام كي لا يراه أحد ورمى الجثث عند أول مزبلة. ولكي يقضي على عذاب الضمير لام هؤلاء الثلاثة لأنهم هم المسؤولون عن موتهم هذه الميتة البشعة، حيث صاح: لماذا لم تدقّوا جدار الخزّان؟».

«لم أنم تلك الليلة وأنا أفكّر بهؤلاء الرجال الأقوياء الذين غادروا بلدهم فلسطين من وطن إلى آخر، يقتلهم الجميع من لبنانيين وعرب وإسرائيليين بلا رحمة. وتذكّرت جدّي، «أبو مرسيدس»، الذي عاش حياته في ألمانيا وأخبرني عن أهوال النازية في ألمانيا وكيف استُعملت الشاحنات لنقل السلاح والذخيرة ونقل الأسرى إلى المعتقلات، في حرب كونية قتلت الملايين. فقرّرت الهرب من صاحبي الكويتي وانتظرت الفرصة عدّة أسابيع. وأخيراً عندما ساقني الشوفير الفلسطيني إلى البصرة، توجّهت بدون سائق نحو بغداد قاصداً سورية وبنيّتي أن أتابع منها إلى لبنان لأعود إلى بيروت التي أحببتها. ولكني لم أكد أصل بغداد حتى اندلعت النيران في أرجاء المدينة جراء الغارات الجوية من طائرات أبابيل أميركية رمت آلاف الصواريخ الضخمة على المدينة. فواصلت الفرار مع الفارين. وما أن توقّفتُ على نقطة الحدود حتى ركبني رجل سوري وساقني إلى دمشق. وكان هذا من حظي لأني كنت قد فرغتُ من الوقود وكدت أتوقّف لو لم يسعفني هذا السائق. وظنّ هذا السائق أنّه كسب شاحنة بدون مقابل، لن يُطالب بها أحد بسبب الحرب في العراق. وبقيتُ في خدمته عشر سنوات لأنّه أعادني إلى هيئتي الأولى، فنزع عني الصهريج وأعادني إلى عملي كشاحنة مرسيدس وجدّد دهاني الأسود وحصل على أوراق سورية. وقبل يومين كان يسوقني إلى بيروت ففررت منه وأتيت إلى هذه الحديقة لأحتضر... لقد بلغتُ الخامسة والعشرين من عمري».

ينطق الديناصور كلماته الأخيرة وتعلو شفتيه ابتسامة مريحة. إذ بدأ جسده يتحوّل إلى تراب غزير، سرعان ما يستحيل تلّة صغيرة، وأنا أجلس في مكاني على حافة الرصيف. وتهبّ العاصفة كما توقّع صديقي الديناصور عند الصباح فتنتقل حبيبات التراب إلى داخل الحديقة وتتوزّع في أرجائها بانتظام. ثم يأتي مطر الصباح ويغسل رأسي ويبلّل ثيابي ويمسح أثر التراب عن الإسفلت.

لن يعثر السائق السوري على الشاحنة التي احتضرت والتي عرفتُ سرّها في ليل بيروت العابق بألغاز الكون. خمس وعشرون سنة مضت بحروبها وويلاتها على هذا الشرق القديم منذ ولادة مدرسة حقوق رومانية في هذا المكان، عندما استحقت المدينة لقب أم الشرائع. فاختصر لي ديناصور، أمّه شاحنة مرسيدس، تاريخ شريعة الغاب في وطن جبران خليل جبران.

أصل إلى بيتي القريب وأنا أفكّر في جولة مسائية جديدة في المدينة. صحف اليوم لن تتكلم

عن احتضار شاحنة كانت لها مساهماتها المجيدة في صناعة التاريخ من أم الشرائع بيروت إلى أرض الكويت وشعبها.

- 3 -

أنا عائد من مهرجان البستان الذي يقام في فندق بإشراف ميرنا البستاني، في طريقي إلى بيروت. وعلى جانبي الطريق أشجار الصنوبر والسنديان تتهادى وتتماوج في ساعة متأخرة من الليل، تعكس أضواء القرى والبلدات التي تتلألأ وكأنها الثريّا.

أصابني الضجر من الصمت في السيارة بعد ليلة مليئة بالموسيقى والأغنية. أتناول من صندوق صغير أمامي سي دي لفيروز «ليل وأوضة منسيي»، لأُسكت المذياع الذي لا يتوقّف عن سرد أحداث الشرق الأوسط على كل الموجات.

وقبل وصولي إلى جسر الباشا أخطئ الطريق بسبب الظلام وأخرجُ من الأوتوستراد الرئيسي إلى شارع فرعي لعلّه يؤدي إلى سن الفيل. ولا ألاحظ غلطتي إلاّ بعد دقائق معدودة، إذ كانت العتمة شديدة والسماء تمطر في حين صوت فيروز يغنّي «شو بيبقى من الشوارع .. من الليل من الحب من الحكي...». وعندما أستدرك الأمر، أصل إلى ناحية تحيطها غابة صغيرة من الزيتون ولا تطّل عليها أضواء المنازل. وأتذكّر أنّه المفرق الذي سلكه الصحافي جبران تويني يوم اغتياله. وأقرّر أن ألّف وأعود من حيث أتيت. وفي تلك اللحظة ألمح طيفاً قريباً من السيارة فأجفل، ولكني أتأكّد على أضواء السيارة الأمامية أنّ الطيف هو إنسان... فتاة لا تتجاوز السادسة عشرة من عمرها، تقف هناك تحت المطر بملابس خفيفة، بنطلون وتي-شيرت وحذاء رياضي.

ظننتُ في الأمر سرّاً أو كميناً تنصبه هذه الفتاة بمساعدة مسلّحين سيخطفون مني السيارة والنقود. ولكن شكل الفتاة ووقفتها لا يوحيان أنّها تشكلّ أي خطر. أتقدّم منها بسيارتي على مهل وأتوقّف وأشعل الضوء داخل السيارة. شكلها بريء وطلعتها بهية خجولة ووجهها جميل. أسألها إذا ما احتاجت إلى المساعدة، فتقول بخفر أنّها «بردانة وجائعة». فأطلب منها أن تركب السيارة لأوصلها إلى حيث تشاء. وألاحظ عندما صعَدَت إلى جانبي أنّها ترتجف من البرد، فأخلع كنزتي وأسألها أن ترتديها. وفيما نتجّه إلى الطريق العام الذي قدمت منه، تتحدّث الفتاة وتقول: «إسمي نادية، نادية الياس. وأنا أشكرك على مساعدتك».

وألاحظ من ملابسها وسلوكها أنّها فتاة متعلمة ومهذبة ولا بد أنّ هناك سراً في وقوفها في العتمة في ذلك الطريق المقطوع: لعلها هاربة من ذويها، أو تعاني من قصة حب، أو أنّ أحداً ظلمها أو ضربها أو أنّ زميلها في المدرسة غرّر بها. لا أجرؤ على سؤالها عن تفاصيلها الخاصة،

فهذا ليس من حقّي. وأعود إلى أستماع أغنيات فيروز حتى لا يزعجنا الصمت. فتقول نادية: «صرلي زمان ما سمعت فيروز. حلوة هيدي الغنيّة..».

أعثر في جيب باب السيارة على لوح شوكولا اشتريته في المهرجان، فأعطيها إياه لعلها تستعيد نشاطها، فتأكله بهدوء شاكرة. وعندما نصل إلى شارع تجاري قريب من مستديرة الصالومي، أتوقّف إلى جانب مطعم واشتري سندويشات ومرطبات وأقدّمها لها.

الساعة تشارف الثانية صباحاً فأسألها إذا رغبت في أن أوصلها إلى أي مكان تشاء، وأشرح أنّي متجّه إلى بيتي القريب من وسط المدينة. فتشكرني مراراً وتقول إنّها يجب أن تعود إلى البيت.

وأسألها أن تدلّني على طريق بيتها، فتجيب أنّها تقيم في نفس المكان الذي وجدتها فيه. ولا أجد مانعاً من توصيلها إلى ذلك المكان لأنّي عرفته الآن ولن يستغرقني بلوغه أكثر من بضع دقائق وخاصة أن الطرقات خالية من السيارات. ولكن استغرابي خروجها هكذا بعد منتصف الليل ووقوفها في الشارع المظلم تحت مياه الشتاء الباردة لا يبارحني. واعتبرتُ مرّة ثانية أنّها مسألة تخصّها، فلعلّها سهرت خارج البيت وتخاصمت مع أهلها وقرّرت الخروج إلى الشارع والشباب في سنّها لا يهمه البرد والمطر، بل الكبرياء وحب الظهور بمظهر من لا يهمه شيء. أو لعل الكهرباء كانت مقطوعة في ذلك الطريق ولذلك بدا لي موحشاً.

ونصل إلى حيث تريد وتنزل من السيارة تودّعني بعبارات لطيفة رقّ لها قلبي لسبب غريب ممزوج بالإشفاق. فقوامها نحيل جداً، سمَحَ ببروز عينين كبيرتين وجميلتين يغطّيهما الحزن. وعبارات الشكر توحي أنّها كانت فعلاً جائعة وبردانة. وأعودُ إلى الطريق العام باتجاه ذلك المفرق ولما كان الوقت يقترب من الفجر، أقرّر أن أطرق باب بيت صديق لي في حي سن الفيل، شجّعني ضوء في داخله على ذلك.

صديقي يستقبلني بالترحاب ولا يسمح لي بالاعتذار بأني أزعجته فهو كان سيستيقظ على أي حال في السادسة صباحاً. يحضّر الفطور والقهوة، ثم أحكي له قصّة الشابة المسكينة قرب المكلّس. وفيما نتداول الموضوع ونتبادل عبارات الإشفاق على هذه الأيام، أضرب يدي على رأسي وأقول إني نسيت الكنزة التي أعرتها للفتاة.

أنام بضع ساعات حتى العاشرة صباحاً، ثم نخرج، صديقي وأنا، قاصدين تلك الفتاة في المكان الذي تركتها فيه للاطمئنان عليها ومساعدتها إذا ما كانت في جو عائلي صعب. ونفكّر كيف ندخل في الموضوع مع أهلها إذا سألوا ما حجّتنا لنسأل عنها ولماذا استعارت الكنزة. يمكن أن نقول مثلاً إنّا أستاذين من مدرستها وأنها استعارت الكنزة لتأخرها بعد دوام الدراسة.

نصل إلى المكان الذي أوصلتها إليه قبل ساعات ونحن في وضح النهار والشمس مشرقة. وأتطلّع حولي فلا أرى أي بيت في الجوار أو في المكان الذي نزلت عنده الفتاة. وينظر إليّ صاحبي ولسان حاله يتهمّني أني لا أعرف المكان وأني ربما أخطأت الشارع. فأؤكد له بأني أنزلت الفتاة هنا، وهذه علامات سيارتي وأنا ألفّها لأعود. ألمحُ على الأرض، حيث نزلت الفتاة، خطوات قدميها تسير باتجاه أشجار برتقال قليلة، لعل البيت خلفها. فأقول لصديقي: «هيا بنا». وخلف الأشجار نفاجأ بمقبرة متوسّطة الحجم وخلفها وإلى جانبها أشجار الزيتون ولا بيوت. فنحار في هذا الأمر، وصاحبي يسخر مني: «ضحكت عليك وشلّحتك الكنزة وتعشّت ع حسابك». فأقول: «غير ممكن، ليست هذه نوعيتها. إنها خجولة ومثقفة ومهذبة ولم تطلب مني أي شيء». فيسكت صديقي مُطرقاً.

ألمح في هذه اللحظة شيئاً داكن اللون على أحد المقابر التي كانت بمعظمها بيضاء اللون، مزيجاً من الرخام والحجر . وأهرع مع صديقي إلى هناك فأعثر على كنزتي الثمينة مرّتبة بعناية ولم تلمسها مياه المطر أو الوحل. فأخذها وأنظر إلى القبر الذي وجدتُ الكنزة عليه وأقرأ:

من آمن بي وإن مات فسيحيا

المأسوف على شبابها، ابنة السادسة عشرة ربيعاً

نادية سليم الياس

وُلدت 13 نيسان 1975

توفيّت 22 تشرين الثاني 1990

- 4 -

مرّت سبعُ ساعاتٍ وأنا ملقىً على سفح صخرة الروشة بعدما قفزتُ ليلة أمس من «درابزين» الكورنيش.

من مكاني في هذا السفح، أتطلّعُ إلى فوق وأرى أضواء الطريق وأسمعُ أصوات روّاد المقاهي، ثم ألتفتُ إلى ملابسي الممزقة جرّاء ارتطام جسدي بالحصى والصخور الصغيرة. لم أمُت، مع أنّ كل من سبقني في القفز من هنا مات. ولكنيّ أشعر بألم شديد في ظهري وبكمية رطبة من الدماء على فخذي وكأنّه انتُزع من مكانه.

ثمّة رجل يقف فوق يتّكأ على درابزين الكورنيش في هذه العتمة. هذا أنا، وقد تجاوزتُ الأربعين من عمري. ولكن ذاك الأنا لا يراني، أنا المراهق المضرج بدمي على سفح الصخرة. إنّه ينظرُ إلى البعيد ولا يرى شيئاً.

صوت الأمواج اللطيفة وهي ترتطم بحصوات الشاطيء الناعمة على خطوات منّي

تداعب أذنيّ كمعزوفة بيانو لشوبان، أو لعلّها معزوفة الكمان رقم Opus 64 لمندلسون؟

صخرة الروشة أمامي على مسافة 20 أو 30 متراً وسط الماء، وإلى جانبها شقيقتها الصغرى التي أراها بوضوح الآن ولا أعرف إذا كان لها إسم.

قبل أن أقفزَ من فوق، كنت أقف مع شبان مجتمعين على مفارق الطرق يتحفزّون للانقضاض على شبان أحياء أخرى وقد وصل الخصام في بيروت درجة بات استعمال السلاح هو دواؤها الوحيد. أنسحبُ من بينهم بهدوء لأني لا أريد أن أشارك في وليمة الجنون، وأقرّر أن أمارس وجوديتي وأكفّ عن تمثيل دور اللبناني الصميم، وأن أُنهي حياتي، ولا أعيش لأرى يوماً آخر من الأضاحي الدامية لآلهة العصور القديمة.

انتظرتُ حتى خلا الكورنيش من المارة وخفّت زحمة السيارات. لم تكن لدي رغبة في الانتحار، فأنا أحبُ الحياة، بل كانت مجرد نزوة للتعبير عن رفضي، رفض أي شيء وكل شيء هنا في بيروت.

لم أفكرّ أو أتردّد ولم أخَف،

بل قفزتُ في لحظة،

وطرتُ محلّقاً من علو 40 متراً في أشهر بقعة من لبنان.

أتساوى في طيراني مع القلوب الهائمة في الحب الضائع أو تلك اليائسة من الحياة والتي اختارت هذه الطريق،

لأتفجّر على صخور الأبدية،

وأعودُ مراهقاً أمشي مساءات بيروت وشوارعها النارية.. وأحلم.

خلال ساعتين من الآن سيسطع ضوء النهار ويراني الناس من الناحية الأخرى المنخفضة جنوب الصخرة أو سيمرّ مركب صيد في الماء. وبعدها سيحضر الدفاع المدني والإسعاف وأجد نفسي في المستشفى تحت العناية لعدّة أسابيع أو شهور. ربما تضرّرت سلسلة ظهري إلى الأبد وربما لن أمشي مجدّداً، ولكني أعرف منذ اللحظة أنّي في كامل ذهني. فإذا أصبحتُ مُقعداً، سأقرأ عشرات الكتب التي تنتظرني، وأكتب وربما أؤلّف الموسيقى. لم لا، فإنّي صاحب إذن مرهفة تميّز الجيّد من الموسيقى. وسوف أقول للناس إنّي أشبه العالم البريطاني ستيفن هوكنز المقعد تماماً والفائز بجائزة نوبل وسوف أساعد جمعيات حقوق المعاقين في لبنان وأجمع لها التبرعات.

آه لو طالت ساعات هذه التجربة في سفح الروشة.

هنيئاً لي، هذه اللحظات لوحدي بعيداً عن «الآخر»، الذي قال عنه جان بول سارتر إنّه الجحيم.

هذا «الآخر» الذي يحيط بي في المقهى وفي البيت وفي المدرسة وفي العمل وفي السيارة والأوتوبيس ودوائر الحكومة وصالات المسرح والسينما وفي السوبر ماركت وعلى الرصيف وفي الحديقة.

لن أشرح لأحد ماذا يدور في خلدي ولماذا أقدمتُ على الانتحار.

إنّها متعتي لي وحدي.

أنا المواطن الأخير في جمهورية التعاسة.

انتصرت على جحيمي.. هذا الآخر:

سلطعون صغير سار فوق أصابع يدي وذهب في طريقه.

لا أرى حمائم فوق صخرة الروشة التي تبدو من هنا شاهقة كالجبل الأسود.

بدل الحمائم فوق صخرة الحمام أرى وطاويط سوداء تخرج من المغاور العديدة على نفس الشاطىء الصغير الذي استقبلني تحت الكورنيش.

إنّه الفجر.

الآن أرى علم لبنان يرفرفُ فوق الصخرة.

على الضوء الرمادي الباهت بانت المغارة التي تثقب صخرة الروشة من ناحيتين في أسفلها فتمرّ عبرها الزوارق في أيام الصيف.

بدا لون ماء البحر أخضرَ بسبب كثافة الأعشاب البحرية، واخترَقَت أنفي رائحة رطبة هي مزيج من الملح والأعشاب.

من حيث لا أدري أحسّ بجفاف في شفتي يرافقه طعم مالح. إذ تعرّضتُ لعدة ساعات لرذاذ منعش من الموج ولكنّه رذاذ ممزوج بعشرات المواد المالحة التي جلبتها الأنهر إلى البحار منذ آلاف السنين.

أشعر براحة تامة. لا أريد أن أتحرّك من موضعي الذي أصبح سريراً يضاهي غرفة في أفضل فندق في بيروت.

نعم، الحصى يخزُني في خاصرتي ولكنّه وخز خفيف إلى جانب آلام ظهري ووميض الوجع في فخذي كلما حاولت هزّ رجلي قليلاً.

لا أشعر بالجوع ولا أريد أن أشرب قهوة الصباح في ذلك المقهى المطلّ على هذا المشهد.

إنّه وقت بسيط، لا أحتاج فيه إلى أي شيء أو أي شخص.

ولا أحتاج للسنوات القادمة أو لتلك التي مضت.

ولا لأوراق سفر ولا لحقائب ولا لتذكرة الطائرة، ولا لمفتاح البيت ولا لساعة اليد ولا لمشط ولا لتلفون.

الشمس بدأت تُشرق وأنا أبدأ بالبكاء لسعادتي. هأنذا أخيراً أشفقُ على ذاتي وأتضامن مع مرارتي.

سأقول للناس: أحلّفكم بأعز ما عندكم أليس منظري مثيراً للحزن؟

ألا يجعلكم تقولون ما هذا المجتمع الجائر الذي يدفع شاباً إلى الموت؟

ما هذا البلد الحضاري الذي يتخلّى عن زهرة أبنائه؟

هل ستتركونني فريسة الغربة والسفر الطويل؟

هل ستفرضون عليّ أن أنضمّ إلى قطيعي وطغيان طائفتي؟

هل ستتقاتلون على السماء مرّة أخرى؟

هل ستذهب معي أجمل فتاة في ضيعتي إلى السينما؟

هل سيزورني رئيس الجمهورية في المستشفى ويرجوني ألا أغادر لبنان فتلتقط المشهد كاميرات الجرائد والتلفزيون؟

إذا وقفتم معي في وحدتي، فعندها وعندها فقط، سأدركُ أن قفزتي الجبارة/ المجنونة، سمّوها ما شئتم، كانت بديلاً مثالياً عن مغادرة هذه الأرض..

يا أهل لبنان.

- 5 -

أنا مستلق على السرير أتأمّل النور الضئيل من النافذة داخل بيت شرق بيروت في يوم شتوي لم تشهده المدينة منذ عقود.

البرد قارس والكهرباء مقطوعة منذ الساعة الخامسة بعد ظهر أمس. وأنا أرتدي قميصاً قطنياً وكنزة سميكة وبيجاما رياضة سميكة وزوجين من كلسات الصوف السميك وقبعة صوف كندية وقفازين كنديين من الجلد مبطنين بالفرو.

أنا إذاً كقطعة الطعام داخل «سندويش» في السرير، عبارة عن غطائين من الصوف فوقي وغطائين تحتي، في نعيم الدفء.

تلوح مني نظرة إلى المنضدة إلى جوار السرير وقد بدا الماء فيها متجمداً في تلك الساعة المبكرة. لعل درجة الحرارة قريبة من الصفر – على ما أعتقد.

بعد نصف ساعة من التأمل تعود الكهرباء إلى البيت. كانت ممتعة ساعات عصر الظلمات تلك وأنا في صمت! لماذا؟ لأن واجبي كمواطن هو أن أفكّر في القضايا الوطنية الكبرى و«مش وقت كهربا». أمّا كيف علمت أنّ الكهرباء قد عادت إلى البيت فذلك لأنّ اللمبة الصغيرة الملونة في سقف الغرفة قد أضاءت – ويسمّون هذه اللمبة الصغيرة في لبنان «نواصة»، لأنها

تحافظ على عتمة الغرفة ليخلد الشخص إلى النوم، ولكن نورها يكفي ليصل المرء إلى غرفة الحمّام دون أن يصدم إصبع قدمه الصغير بحافة السرير.

مع عودة النور الكهربائي، أقفز الى المطبخ وأحضّر كوباً من الشاي الساخن الذي يغطّي بخاره الغرفة. وأرتشفه فيخرج البخار من فمي وكأني أدخّن النارجيلة. وآخذ الريموت لأتسلى بمشاهدة التلفزيون والساعة لم تتجاوز الخامسة صباحاً. وألاحظ انتشار عشرات المحطات التي تعرض التوافه من البرامج، والتي عليها كلّها أن تسلّي، وتعرض أغاني الفيديو كليب العربية. ولفتت انتباهي أغنية اجتماعية وسط الأغاني الأخرى التي تحاكي غرائز الجنس والحب والعلاقات السريعة الراقصة. فتوقظني هذه الأغنية تماماً. إنّها لمطرب لبناني اسمه طوني حدشيتي وشعر نبيل أبو عبدو، وتحكي عن الوضع الاجتماعي الاقتصادي في البلد وصرخة أب مواطن يتألم على أبنه الذي سافر ولم يودّعه وعلى المستقبل الأسود:

«شو عملتلي بالبلد عم تفضى شوي شويي
شو عملتلي بالولد راح وما سأل عليّ
وتسمّع ع هموم الناس مدري شو صاير بالناس
خبّرني على أي أساس نحن بلد الحرية.
كلهن ع الشعب المسكين ياللي ناطر صرلو سنين
شو في عندك بعد تقول، ياللي ماشي بالمجهول.
وعم تكذب بعد عليي.
طول فينا كتير الليل كل واحد تفكيره بميل،
متل العالم أنا مظلوم قاعد عم فكّر مهموم، والقصة هيي هيي».

أثّرت بي هذه الكلمات في تلك اللحظة لأني أشعر بقشعريرة البرد وانقطاع الكهرباء، ولو لم أكن في هذا الوضع لما تعاطفت بنفس الدرجة مع هذه الكلمات. و... وأنظر من النافذة الى الجبال المترامية، وخاصة صنّين، وقد غطتها الثلوج ومنازل قريبة وبعيدة تستعد ليوم جديد. في هذه اللحظة أمكنني الاستغناء عن أدب فرنسا وبريطانيا في القرن التاسع عشر الذي حكى مأساة الفقر والحرمان بأسلوب رومنطيقي. لن أحتاج الى رواية البؤساء لفكتور هوغو ولا لرواية أوليفر تويست لشارلز ديكنز لأفهم الظلم والحرمان وحضارة مصاصي الدماء التي تنتشر في هذه الأصقاع.

وفيما أنا أرتشف كوب الشاي وأتأمل المرتفعات المكللة بالثلج من نافذتي، إذ بوحش أسطوري مجنّح يحطّ على الجبل مزمجراً على بعد بضعة كيلومترات من نافذتي، فتهتزّ لقوّته المعمورة وترتجّ الأرض ولا تفرغ ما في جوفها. ويلتفت الوحش من حوله وكأنّه يقيس

الأبعاد كما يفعل مهندس المساحة، ثم يشخص إلى الأمام وكأنّه حضر إلى لبنان لهدف ما. ويفتح شدقيه وسع السماوات والأرض، فشَرَق الثلج من الجبال وبانت الأرض ثم بدأ بالتهام التراب الأحمر والينابيع والمنازل والناس داخل المنازل والأنهار والأحراش والمدارس، والأطفال داخل المدارس، والمستشفيات والمرضى وعبوات الدم داخل المستشفيات..

ثم ينقلب الوحش على بيروت فيحجب ظلّه شعاع الشمس الضئيل فوق المدينة، ويتابع التهامه للمدينة حتى فرغت الدنيا وعادت اليابسة إلى سيرتها الأولى، رأساً بريّاً ممتداً من الجبل إلى البحر. فلم يبق سوى المبنى الذي أطلّ منه.

وقبل أن يغادر الوحش، يبصق كمية من رمال الصحراء تغطّي المساحة التي تحتلّها بيروت ثم تغطّي الوديان والسفوح وصولاً إلى أعالي الجبال.

ومع شروق الشمس، ينقشع الطقس ويعمّ الدفء، فأرتدي ملابسي وأخرج لأشاهد مساحات الرمال الشاسعة القاتمة، التي لا حياة فيها، وقد زالت الألوان، فلا أزهار ولا بيوت ولا تراب أحمر أو بني ولا أعشاب ولا أشجار ولا بشر ولا طرقات أو سيارات ولا أعمدة كهرباء.

وألتفتُ إلى الوراء حيث البحر الأبيض المتوسط، فأجده قد حافظ على زرقته، فتدخل قلبي الطمأنينة وأجلس على صخرة لم يبتلعها الوحش. عندها تجيء فتاتان جميلتان بملابس بيضاء، فتاتان من بنات هذه الصحراء الجديدة، تجلسان إلى جانبي على الصخرة.

«بين هاتين الفتاتين كنتُ أبعد ما يمكن عن أوروبا العجوز الغائمة الرطبة الكئيبة!

وكنتُ آنذاك أحبّ هاتين الفتاتين الشرقيتين وتلك السماء الأخرى التي لا تغشاها سحب ولا تغمرها هواجس.

ولن تستطيعوا أن تتصوّروا كيف كانتا تجلسان هناك ودودتين عندما لا تكونان راقصتين، عميقتين لكن دون خواطر وأفكار، جسدين صغيرين من الأسرار. مزركشين وغريبين حقاً.

صديقتيَّ الحبيبتين أنتما اللتان تسنى لي لأول مرّة أنا الأوروبي أن أجلس معكما على الصخرة.

رائع حقاً ها أنا أجلس هنا في الصحراء[1].

وفيما أنا مستلق على الصخرة وإلى جانبيّ هاتان الغادتان الصامتتان المليئتان أسراراً وألغازاً، فتحت الفتاة الأولى فمها وقالت بصوت لا أسمعه يشبه الهمس: «أنا اسمي ديدو وأختي اسمها زليخة». ثم تبدأ الفتاتان بالبكاء من المنظر المرعب المحيط بنا وقد استحالت المدينة صحراء شاسعة. فقلتُ لهما:

لا تبكيا أيها القلبان الرقيقان
لا تبكيا قلبا التمر أنتما وصدرا الحليب،
ثديا الرحيق اللطيفين.
كفّي عن البكاء يا ديدو
تشجّعي يا زليخة
ها أنا أقف الآن هنا
أوروبياً
لا خيار لي في ذلك ليكن الله في عوني»[2].

ثم تسألني زليخة بعدما جففتُ دموعها بمنديلي: هل تعلم من أين جاء هذا الوحش المجنّح؟

أجيب: لا، ولكني أريد أن أعلم. من أين لكِ أن تعرفي؟

أجابت: هذا وحش تكوّن في سماء لبنان من تكثّف الفساد والرياء والخداع والكذب لدى الناس. لقد تعب الناس من الحروب المتتالية، وبدل أن يعمدوا هذه المرة إلى حرب أخرى، أراحهم هذا الوحش الذي وُلد من نفوسهم، فابتلعهم وفرش الأرض برمال الصحراء التي رفضوها ومقتوها ولكنهم قبلوا الأموال التي جاءت من الصحراء. إلى أن جاءت الصحراء إلى هنا. ومتى عاد الخير والصدق والاستقامة إلى قلوب الناس سيظهر الوحش في صورة عصفور جميل عملاق لم ترَ ريش أجنحته أعين بشر بعد، وسوف يعيد بيروت ولبنان إلى أجمل صورة.

استمعتُ بدهشة إلى الفتاة الجميلة وإلى بساطة ما روته لي. ورحتُ أنظر في الأفق متسائلاً متى سيظهر هذا الطائر الجميل العملاق. أريد أن أكون أول بشري يرى ألوان أجنحته!

- 6 -

«في بلدنا يا لوقا ستجد أشجار الزيتون والشمس المشرقة. ستعود يوماً إلى هناك».

هكذا قال روكو لشقيقه الطفل لوقا عن قريتهم التي قدموا منها في جزيرة صقلية في أقصى الجنوب الإيطالي - حيث الفقر، نعم، ولكن حيث الكثير من العاطفة العائلية - إلى مدينة ميلانو الصناعية الكبرى في شمال إيطاليا، حيث العمل والمال، ولكن الكثير من الجفاء وبرود العاطفة[3].

مضت عقود وأنا أتذكر لبنان حتى بات ذلك ذكرى مهملة بين الكتب أقرأها صفحة عابرة في ما أقرأ من كتب جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة ومارون عبود وغيرهم. ولكن

جاء عام مات في بدايته أبي في لبنان، ما جعل الحاضر وهماً عابراً والماضي عنصراً أكثر قيمة ومعنى.

نشأتي الأولى كانت في منطقة الصنائع من بيروت. واسم المنطقة هو لحديقة الصنائع التي كانت أكثر من رائعة في أيام طفولتي. ويغدر اسمها بأصلها. إذ إنّ الاسم أُطلق على المدرسة المهنية العثمانية في تلك الناحية، «الصنائع» من صناعة. ثم تحوّلت مع لبنان الحديث إلى أبنية للجامعة اللبنانية وخاصة كليّة الحقوق، وبعضها إلى مركز لوزارة الداخلية. وبمحاذاة هذه الأبنية القديمة، نشأت أبنية حديثة شغلتها إذاعة بيروت الحكومية والوكالة الوطنية للإعلام ووزارة السياحة. ولا أزال أذكر في يوم خريفي، منظر سرب كبير جداً من طيور السنونو غطّت قرميد أبنية هذه المدرسة، ولا أعلم إذا كان هذا المنظر قد تكرّر فيما بعد في لبنان إذ إنّ البيئة أصبحت آخر هموم الدولة والمجتمع.

كانت حديقة الصنائع (وكنّا نسميها «جنيْنة») مزدانة بالأزهار والورود الجميلة والنصبات الخضراء الحلوة. فكنّا نلعب على الدراجات وبالكرة والكلل في أرجائها، وكانت أيضاً ملجأنا أيام الدراسة والإمتحانات، فنمضي الساعات في حفظ الأناشيد ودروس الجغرافيا والطبيعة والحساب. وفي امتحانات نصف السنة في شهر شباط كان المناخ يعتدل والشمس تشرق، فنجلس في الحديقة نتمتع بالدفء ونتحضّر للامتحانات.

كنت أعذّب أبي كثيرا وكنت «أشارطه لأكون الأول» في الصف أن يشتري لي كذا وكيت. وكان يتجاوب ويدور معي في أسواق بيروت من سوق سرسق الى سوق الطويلة لكي يشتري تلك البدلة وذلك الحذاء وأنا أبلغ من العمر 11 سنة.. وفي أيام الصيف كان البحر مسرحنا الكبير والسباحة هي الهواية المفضلة.

لم يبق مكان على الشاطئ إلا وكان مشهداً للهونا ولعبنا ونزهاتنا.

كانت بيروت الشامخة ملعبنا الكبير بتطوّرها وقوتها الاقتصادية والثقافية تعدنا بمستقبل مشرق.

لم تطل سعادة الطفولة والصبا كثيراً إذ عصفت في تلك الفترة بلبنان حرب مدمرة أطلق عليها أمراء الحرب اسم «حرب السنتين» وهي المرحلة التي دفعت بالأولاد أمثالي إلى المغتربات البعيدة بحثاً عن الاستقرار والعلم.

وكان للحرب الأثر المباشر على أبي. إذ لم ينقض على بدايتها سوى أشهر قليلة، حتى أُجبر على التقاعد القسري قبل عيد الميلاد عام 1975، بعد إصابته برصاصة عشوائية من بندقية قنّاص لا يهمه أن يكون ضحيته أب ورب عائلة في طريقه إلى البيت. كنا عائلة من تلك العائلات اللبنانية الصامتة الصابرة في بيروت حتى تعود البلاد إلى طبيعتها ونستأنف حياتنا

بعدما اتفقت الميليشيات على مبدأ «كلناع الوطن»..

كان أبي في طريقه من شارع اللنبي في الأسواق إلى جوار مبنى ستاركو عندما اخترقت الرصاصة رأسه واستقرّت في صدغه. كانت إصابته بليغة ولم يكن ممكناً أن يبقى على قيد الحياة بعدها. وكنا صغاراً واستغرقت عملية إستخراج الرصاصة من رأسه ونقاهته من بعد حوالى الستة شهور بتكاليف باهظة للغاية. فليتصوّر المرء مصاب هذه العائلة ضحية الحرب وإرغامها على تسديد كلفة العلاج وإجبار عائلها الوحيد على التقاعد الإجباري. إلى هذا الحد انحدر وجود الدولة أو عدمه وتُرك المواطن يواجه مصيراً أسود.

كان ما جرى لأبي محنة قاسية ضاعفت مفعول الحرب في وجدان طفولتي ولا زلت أذكر منها حتى اليوم كلمات أغنية كانت ترددها الاذاعات في تلك الأيام بصوت وديع الصافي ولسان طفلة صغيرة: «ألأجلك يا لبنان أصبحت أنا يتيمة؟ قُتلَ أبي.. كان ينقذ جريحاً عندما قتلوه..كان يطفئ حريقاً عندما اغتالوه.. قُتل بدون صلاة بدون حزن.. مدفنه الخراب في شارع يحترق..».

كنت أسمع هذه الأغنية على الراديو وأنا في حالة بكاء دائم، وأخوتي وأنا نجلس حول سرير والدي يروي لنا كيف طلب من الطبيب الجراح إزالة الرصاصة من صدغه بدون «بنج» (تخدير موضعي) بعدما شرح الطبيب خطورة المضاعفات أثناء العملية. أين كان كل هذا مخبّأً وكيف خدعتنا مظاهر الفرنجة والتقدم في بيروت قبل الحرب؟

أبي لم يعد كما كان بعد هذه الحادثة، ففي السنوات اللاحقة كان يغيب عن الوعي ويصاب بالدوار، ولم تفارقه عوارض الإصابة في الرأس. ومنذ سنوات فقد قدرة النطق. ولكنه صمد وأراد أن يحيا، فعاش حتى حصده شتاء 2005.

رأيت أبي للمرّة الأخيرة عندما زرت لبنان في كانون الأول 2004. وكان حيوياً يخرج صباحاً ويتمشّى ويتبضّع ويعود إلى البيت، ثم يخرج قليلاً بعد الظهر ويعود ليشاهد نشرة الأخبار المسائية وبرامجه التلفزيونية الأجنبية المفضّلة. في الأسابيع الأخيرة التي سبَقَت وفاته تدهورت صحته بسرعة في فصل شتاء قاس لم يشهده لبنان منذ أربعين عاماً. وكنت أعلّل النفس بأنّ الربيع لا بد قادم وأن صحة أبي ستتحسّن وسيعود إلى حيويته.

لو كان بيدي أن أجعل من حياتي شريط فيديو أعيده إلى بدايته لاخترت أن أعود إلى سيرة أولى، وأن تكون مهنتي مزارعاً في جبل لبنان قريباً من التربة وشقائق النعمان الأحمر ورياحين البراري، وحيث تكون السماء قريبة ولا يعتورني قلق العالم بأسره.

قلت لابنتي كاترين إن ثمّة أشجار تين وزيتون وعنب في ريفنا هناك في لبنان البعيد. وهناك نبع في الأرض أريد أن أشرب منه حيث يحكمني ظمأ أبدي.

أجابَت: ظننتك تحب حياة المدينة!

- 7 -

موعد في الوسط.

على الأرصفة رجال وشبان يقفون ويراقبون المارة. يعزّز سلوكهم الاستنفار الذي أطلقه الصراع النفسي في البلد. فباتت المرابطة في الأزقّة وعلى نواصي الشوارع نوعاً من أنواع النضال: في سبيل البلد، الطائفة، الحي.. إملإ النقاط[4].

يقف الرجال والشبّان لفترة طويلة وصولاً إلى ساعات الليل المتأخرة يتسامرون ويحدّقون بالمارة. تعرفُ أنّه الخوف: منظر التسكع هذا موجود في ساحات المدن والقرى. يطوفون شوارع بيروت والمحافظات لتعليق الصور واليافطات أو يدخّنون «الأركيلة» في اعتصام مزمن في الوسط، أو يحيون المهرجانات الانتخابية أو يصرخون لمجرّد توكيد علاقتهم البطركية مع الزعيم. يحمل بعض هؤلاء السلاح لصراع أهلي. هذا التسلسل الزمني من العداء الشفهي إلى استعمال السلاح تشهده بيروت منذ خمسين عاماً.

أحثُّ الخطى للوصول إلى الموعد بعد اجتياز عدّة شوارع تزنّرها الأسلاك الشائكة، في كل يوم وأي يوم. عبور الوسط يصبح صعباً خصوصاً عندما يجتمع حكّام البلاد فيفرغ الوسط وما حوله من النشاط. ويبقى معجوقاً بالاعتصامات والتظاهرات والمهرجانات السياسية التي عكست حال البلاد.

أصل إلى موعد مع زملاء لي منذ أيام الدراسة في كندا يعملون اليوم في مبنى الإسكوا. وأشاهد لوحة معدنية حجبتها الخيام واليافطات السياسية، تقول «حديقة جبران». جبران خليل جبران، الشاعر والرسّام والأديب، الذي وضعت الدولة اللبنانية صورته على طوابع البريد، ويتغنّى به الناس هنا بأنّه رمز ثقافي كبير. اللوحة لا تقول إنها «ساحة جبران» وحسب، بل تقول حديقة، حديقة جبران. ولكن لا أحواض زهور ولا حشائش خضراء أو هندسة حلوة، كما كانت قبل عامين أو أكثر، في ساحة.. جبران. لم يعد ثمّة رونق لتمثال رياض الصلح، جار حديقة جبران هنا، إذ إنّ منصّة التمثال تزنّرت بلوازم الاعتصام. ثمّة خيام ضخمة أيضاً، وباعة جوالين، وشعارات مقفّاة وأصوات المكبرات، تذيع الخطابات والأناشيد، كما عُلقت رسوم كوميدية لرئيس الوزراء، وتحت هذه الرسوم مباشرة مراحيض مؤقتة. ثم إلى جهة الغرب في هذه الساحة صور عملاقة لزعماء سياسيين.

فتدرك أنّ المنظر الكئيب في الوسط التجاري يوحي بأن ثمّة عدّة «لبنانات».

تخرج تظاهرة مليونية، باتت عادية في بيروت. وأنا أركب سيارة أجرة تقترب من حي

التباريس، فيدرك السائق أنّ الجيش قد حوّل السير بعيداً عن مسار التظاهرة. ويقرّر سلوك «قادوميات» معقّدة عبر أزقة وشوارع، جدران أبنيتها «مدروزة» بصور الزعماء ورجال الدين السنة والشيعة، وبشعارات سياسية ومذهبية فاضحة، تتغيّر ولاءاتها من زقاق إلى زقاق. ثم ترى عناصر الجيش بكامل عدّتهم: الجعبة والرصاص والرشّاش الحربي، إلخ.، إلى جانب ملالة.

أتساءل ماذا يفعل عناصر الجيش في هذا الزقاق المنسي وأي أوساخ تحتويها النفوس المتعفّنة حتى يحتاج قمعها إلى هذه الترسانة؟

وقبل أن أسمع جواباً أرى أعلام لبنان متدليّة على شرفات أبنية سكنية في ما يُعرف بغرب بيروت.

منظر الأعلام المتدلّية لا يتكرّر في الأشرفية، حيث صور وشعارات أيضاً. نحن ما زلنا في نفس المدينة. ولكنّها من نوع آخر، لزعماء موارنة، بعضهم مات، ولأحزاب سياسية لها أعلامها.

في وسط هذه المدينة تختفي مظاهر الثقافة ليطغى الحراك السياسي والصفقات التجارية. ثمّة بصيص أمل يكاد يكون شمعة، من بضعة مكتبات ومؤسسات صحافية. لا مسارح أو دور سينما أو صروح ثقافية في وسط المدينة، مقارنة ببرلين مثلاً حيث تتجمّع مئات الصروح الثقافية في بضعة شوارع من وسط المدينة. بيروت لم تعد، وإن كان بعض المتنوّرين ظنّ أنّه من خلال مشاركته من موقعه في الشعر أو الأدب أو الرسم أو التمثيل أو الصحافة سوف يُحدث التغيير. قيل لي عن أصحاب مليارات اشتروا مائة صحافي وكاتب في بيروت، معظمهم من اليساريين والشيوعيين السابقين. واشتروا أيضاً مؤسسات وأفراداً وأكاديميين. صمتوا صمت أهل الكهف ضد وحش الطائفية والتخلّف والأصوليات.

هكذا إذاً، عدّة عوالم في عالم واحد، حدوده بضعة مئات من الأمتار، في مدينة كانت في السابق واحة الحداثة لكل العرب، يعيش فيها اليوم مليون وخمسمائة ألف شخص. بضعة كيلومترات يُفترض أنّها ساحة كل مشاكل الشرق الأوسط.

أين أصبحت بيروت وأين أصبح لبنان، بعدما كانت مدينة ترفد الثقافة العربية والعالمية بنتاجها على مدى عقود؟

ترى ماذا حصل: هل هو ذهاب بيروت وثقافتها بعيداً في التغرّب؟ أم دفعها إلى الشرق، المادي هذه المرّة، والدليل في انتشار رمال الصحراء؟

في المساء أستمع إلى آراء أصدقاء، أساتذة جامعات ورؤساء جمعيات وخبراء وصحافيين ومثقفين، في مطعم في شارع «مونو». تغطّي الفضاء فوق الطاولة سحابات سامة من دخان

سجائر زملائي على الطاولة. وكأنّهم في طقس الهنود الحمر في كندا يدخّنون معاً لحلّ أزمة ما، لعلّها تنجلي. فرغوا من تناول الوليمة وها هم يعالجون مشاكل الدنيا فوق هذه الطاولة بعدما أخذ النادل الصحون الفارغة. وهم سيفعلون ذلك الأسبوع القادم في نفس الموعد، وفي الأسبوع الذي يليه. طقس من عقد السبعينات ما قبل الحرب، ما زال يروي ظمأ البعض إلى حقبة ولّت.

أستأذن بالخروج إلى الشارع لاستنشاق بعض الهواء.

يلحقني «الميتر» ليسأل إذا كنت بحاجة إلى شيء وليتأكّد أنّ لا شيء يزعجني.

أطمئنه ويستمرّ في الحديث اللطيف. وبعد تبادل الحديث بضعة دقائق، يقول لي: «أنت لست من هذا البلد»!

يقصدها مجاملة ومديحاً. ولكنّه في العتمة لم يلحظ تكوّر دمعة ضئيلة في زاوية عيني تُكابر الانزلاق.

فألتفت إلى عمق الشارع الضيّق، فأرى ثمّة أشباحاً كثيرة تركض هنا وهناك.

أنت الزائر من كندا الباحث عن شيء ما.

عن أمر ما فقدته في الصغر، قبل عقود...

في شوارع بيروت الحرب اليومية...

هوامش الفصل الأخير

(1) فردريش نيتشه، **هكذا تكلّم زرادشت**، كولن، دار الجمل، ص 563-572.

(2) فرديريش نيتشه، **هكذا تكلّم زرادشت**، كولن، دار الجمل، ص 563-572.

(3) Rocco e Suo Fratelli.

(4) بين تشرين الثاني 2006 وأيّار 2008، اعتصمت المعارضة في وسط بيروت، فأقفلته.

ملحق

آراء أهل المدينة الفاضلة

في نهاية 2003 خاض أهل الثقافة في بيروت نقاشاً حيوياً في مقالات نشرتها الصحف وفي مقابلات تلفزيونية[1]. وقدّم كل منهم في هذه المقالات خلاصة محبّته ونظرته إلى بيروت. بدأ النقاش عندما ألقى أدونيس محاضرة في مسرح المدينة وصف بيروت الحالية بأنها مشهد لا مدينة وأن هندستها العمرانية تقتصر على الحد الأدنى من الإبداع وأنها لا حاضر لها غير التقليد ومحاكاة الغرب وقال «جرّدوا بيروت من أثر الغرب فلن يبقى فيها غير الكنيسة والجامع».

أثار ذلك سلسلة من المقالات كان كثير منها انتقادياً وقسم منها معتدلاً وعاتباً وبعضها قاسياً وشخصياً وجارحاً. وجاءت الردود من أسماء عديدة منها شعراء وكتّاب ومثقفون: عباس بيضون، شوقي بزيع، محمود حدّاد، الياس خوري، أنطوان الدويهي، جهاد الزين، طلال سلمان، وضاح شرارة، محمد علي شمس الدين، سمير عطاالله، حسام عيتاني، عيسى مخلوف، عبده وازن...

فكتب جهاد الزين في **النهار** تحت عنوان «صفعة أدونيس الشجاعة للنخبة الثقافية اللبنانية»، وكتب سمير عطا الله في **النهار** أيضاً: «جاء أدونيس إلى بيروت وأعلن وفاتها.. ومضى.. لقد نعى أدونيس بيروت على طريقة الشعراء». وكتب عقل العويط في **ملحق النهار**: «أدونيس يلفظ أحكام الإعدام»، وكذلك كتب الياس خوري في الملحق أنّ أدونيس حرّك سكون بيروت الثقافي. وكتب علي حرب في **السفير**: «قد يكون أدونيس ظلم بيروت إذ جردها من إيجابياتها ونزع عنها صفتها المدنية. ولكن ثمة ظاهرات وآفات منتشرة في المدينة تشهد له». وأشدّ الانتقادات قسوة كان من الشاعر بول شاوول في **المستقبل** تحت عنوان «أدونيس يستبيح بيروت» فقال إنه تساءل كيف اختزن أدونيس «هذا الحقد الباطني كله...تاريخ هذا الرجل

شريط طويل من التنكّر». وعلّق جورج كعدي في **النهار** على هذه «السجالات المفتعلة.. شاعر مكرّس مشهور يحاضر في بيروت عمارة وعيشاً وقافية ويضع الأصبع على الجرح يهجو ويقسو فينبري شاعر أدنى شهرة وتكريساً للرد «المفحم» وشويعر ثالث بلا شهرة ولا تكريس منتظماً في «أوركسترا» ردود تحركها عصا قائد مجهول.. ورابع وخامس وسادس لتنطلق المباراة الزجلية في ذمّ بيروت ومدحها.. فجأة تدبّ النخوة في أوصال الغيارى على المدينة ومعظمهم كان يتبارى في الأمس في شتمها.. سجّل مفتعل من هذا الجانب أو ذاك طابعه ثأري انتقامي أكثر مما هو فكري موضوعي حضاري». وقال أدونيس في ردّه: «ما يمكن استنتاجه وهذا هو الفاجع أنّ حريّة الرأي والنقد ليست مهدّدة من قبل السلطة بقدر ما هي مهددة من المواقع التي يفترض فيها الكفاح من أجل حرية الاختلاف والنقد».

والواقع أن أدونيس لم يقل في بيروت ما لم يقله غيره قبله بزمن طويل منذ الريحاني وجبران وميخائيل نعيمة الذي دعا في قصيدة «أخي» إلى دفن الأحياء في بلادنا قبل الأموات، ووصف الشاعر فؤاد سليمان (تمّوز) بيروت بأنها «غابة الحديد والإسمنت». أما خليل حاوي فثوراته الهادرة جعلته يصف لبنان وبيروت بالفندق والبيت المخّرب.

فيما يلي بعض مقتطفات هذه المقالات التي تشكّل امتداداً منطقياً لهذا الكتاب.

- 1 -

بيروت اليوم.. أهي مدينة حقا، أم أنّها مجرّد اسم تاريخي؟[2]

أدونيس

إذا كانت المدينة، رؤية هندسيّة من ناحية، وعمراناً يحقّق هذه الرؤية من ناحية ثانية، فهل الرؤية الهندسية لمدينة بيروت اليوم، تستجيب حقّاً لما يمليه أو يفترضه مكانها الطبيعي؟ وجوابي شخصيّاً، وأعتذر هنا للمهندسين المختصّين هو: كلاّ. فالهندسة المعمارية التي تهيمن على مدينة بيروت تفتقر إلى الحدّ الأدنى مِن الإبداع والخصوصيّة. ويمكن وصفها إجمالاً بأنها تقليد أو نسْخ مبتذل. لا شك في أنّ هناك استثناءات تمثّلها بعض العمارات، غير أن القاعدة العامة تطمس هذه الاستثناءات الخاصّة، وهي في أية حال، قليلة جدّا.

تترجم هذه الهندسة مضموناً أو واقعا اجتماعيّا أكثر مما تنطوي على فنيّة معمارية، أو خصوصية، أو معنى متميّز فريد، هندسيّاً. إنها مجرّد ترجمة وظيفيّة، مجرّد نتيجة لواقع اقتصاديّ اجتماعي طائفيّ. وهي إذن قوالب جاهزة، أكثر ممّا هي عمارة مخطّطة. القوالب أشكال واحدة تتكرّر. وكلّ تكرار يفرغ المدلول من دلالته، مولّداً

النفور والإحساس بالضيق.. إنها، باختصار، هندسة لا تستند إلى استراتيجيّة عمرانية. وهي في هذا الإطار، نوع من تدمير الفضاء. أو لنقل: كما تدمّر الطائفيّة فضاء الثقافة والإنسان في بيروت، فإنّ هذه الهندسة تدمّر فضاء المكان. إنها نوع آخر من 'استهلاك' المكان. وليس المكان خارج الإنسان، وإنما هو داخله، ولهذا فإنّ كل عبث بالمكان إنما هو عبث بالإنسان نفسه. ولئن كانت المدينة تتميّز، هندسيّاً، بما يمكن أن نسمّيه «مِتْعة المكان، امتداداً لمتعة النّص»، وفقاً لرولان بارت، فإنّ بيروت تكاد أن تخلو من هذه المِتعة. وأعني بها، هندسيّاً، استخدام الفراغ المكانيّ، جماليّاً، إلى جانب استخدامه، وظيفيّاً. وتتمثّل هذه المتعة في إضفاء الشعريّة والجماليّة، وبالتالي، القيمة على جسديّة هذا المكان.

هكذا يسهل علينا كثيراً أن نلاحظ أنّ تكوين صور الفضاء البيروتي أو أشكالِه، لا يصدر عن رؤية هندسيّة مدينيّة جماليّة، وإنّما يصدر عن نزوات فرديّة تتطابق مع مصالح معيّنة تجاريّة اقتصادية، أو طائفية اجتماعيّة. وينتج عن ذلك فضاء هندسيّ ملوّث إضافة إلى عشوائيّته. ولا يكون مِثل هذا العمران إلاّ نوعاً من سرقة الفضاء أو اغتصابه، نوعاً من العنْف ضدّ الأرض، نوعاً من اغتيال الأرض، واغتيال الفضاء.

بيروت، اليوم، مجموعة أحياء كمثل صناديق بطبقات مظلمة ومغلقة. ولْنسألْ: هل برج حمود جار حقيقي لحيّ الحمرا، أو رأس بيروت؟ وهل حيّ الأشرفية جار حقّاً لحيّ عين المريسة أو الشيّاح؟ وكلّ حيّ يعدّ نفسه سرّة بحيث نجد أنفسنا أنّنا أمام مجموعة من السّرر، ودون جسم حقيقيّ. ونرى تِبْعاً لذلك أنّ سكّان هذه الأحياء الصناديق ليسوا إلاّ أشتاتاً يتلاقون في مكان جغرافي اسمه، تاريخيّا، بيروت. وبيروت، في ذلك، مشْهد لا مدينة. كأنّ الطبيعة في بيروت ليست طبيعيّة. ولا إنسان حيث لا طبيعة. وها هي الشوارع والساحات، أينما توجّهنا، تحتلّها التماثيل والصور والشعارات في نوع من الاحتلال أو التناهب يفرض رموزاً تحيل إلى نوع آخر من المحاصصة، وتحوّل فضاء المدينة إلى مجموعة أشلاء. وما نجده في بعض أحياء بيروت من نمو، أو خدمات، أو نظافة، إنما هو تابع لموقع الطائفة، ونفوذ زعمائها، وغنى أفرادها، أكثر مما هو تابع لمخطّطات أو رؤى مدينيّة عامّة تشمل المدينة بكاملها، أو تابع لمعايير جماليّة تنتظم المدينة. ويكفي أن ننظر إلى الجامعة اللبنانيّة الوطنيّة التي يفترض فيها أن تكون الجامعة الأولى، لنرى كيف أنّها تعكس انحلال الثقافة الوطنيّة في اللاوطنيّة، واللامدنيّة، واللامدينيّة في آن. إنها تجسيد للانهيار الوطني، من داخل تربية، وثقافة، وسياسة. فثقافة بيروت كمثل هندستها وهندستها كمثل ثقافتها. فيها أكثر من ثقافة: ينابيع ثقافية كثيرة متنوعة تتنابذ أكثر ممّا تتآلف. والحياة الاجتماعية فيها مرتبطة بأحيائها السكنية، وهذه مرتبطة بثقافة سكّانها. والدين هو الأساس الأوّل المكين لهذه الثقافة. فبيروت مساحة فسيفسائية: مجموعة أحياء، مجموعة طوائف، مجموعة ثقافات. وهي، منظوراً إليها من هذه الزاوية، مدينة لا مدنيّة، أو مدينة غير مدِينيّة. ويزيد في هذه اللامدينيّة، على نحْو تناقضي فاجع وساخر في آن، الخطاب البيروتي المؤسّسيّ السائد: الديمقراطية وحقوق الإنسان والإشعاع إلى آخر هذه الدعاوى.

وكما أنّ بيروت مدينة بلا مدنيّة، فإنّ الثقافة السائدة فيها تبدو هي كذلك نوعاً من الاستزلاف، لِكثرة ما تنطوي عليه من الرياء، والزخرفية، والتبجّح، والبعد عن القضايا الكبرى في مختلف المجالات. وما تكون أهميّة

ثقافة أو يكون دورها في بلد لا يأخذ فيه الإنسان الذي ينتجها قيمته من كفاءتهِ وإبداعيّته، بقدر ما يأخذها من ولائه وانتمائه؟ والحق أنّ المؤسّسات السياسية والإداريّة والثقافية في بيروت لا تقوّم الإنسان استناداً إلى قدراته المعرفيّة، بل استناداً إلى قدْراتِه الطائفيّة. وهو داخل الطائفة نفسها يقوّم استناداً إلى قرْبِه أو بعدِه من رئيس هذه الطائفة. فما أشدّ ما يمتهن الإنسان في معايير هذه المؤسّسات. وهي معايير تنعكس في الثقافة. فليس في الثقافة اللبنانيّة حوار حقيقيّ بين أطرافها. هناك ضوضاء كلاميّة: مدح أو هجاء.

في هذا الأفق ذاته، يمْتهن فضاء بيروت. يجزّأ إلى مجموعة من المحابِس كلّ منها مسيّر بتقاليده. لكنّ الفعْل الخفِيّ في التّنابذِ والإقصاء يتضمن هنا، على نحو مفارقي، نزوعاً نحو التقارب يخفي عند كلّ طرف نزوعاً نحو جعل الآخر شبيهاً به، موقفاً وتوجّهاً. لكن عندما أصرّ على أن أجعلك شبيهاً بي، فأنا في الواقع أصِرّ على أن ألغيك. فنزعة التقارب في بيروت، تقرّب أكثر مِمّا هي تعايش. إنها إرادة إلغاء أو إقصاء، من حيث إنّها إرادة تذويب وصهر. والهدف دائما هو التغلّب والهيمنة، تحت قناع التعايش، وليس التكامل في التعدّد والتنوّع.

هكذا نرى أن فضاء بيروت مكان مقدّس لا بوصفهِ متّحداً وطنيّاً واحداً، بل بوصفه متحدّات طائفيّة. لذلك يتعذّر، بدئيّا، أن يكون مكانا سويّا. لا سويّة إلا بدءاً من الدّنيويّة. المكان المتقاسم، طائفيّا، ليس إلاّ عالماً من الانشقاقات، ومن الحدود والحواجز. والمحصلة هي دائماً حروب خفيّة أو معلنة، بحسب المرحلة والظرف. كأنّ رحم بيروت منذورة لكي تلد قايين باستمرار. وفي هذا ما يولّد الشعور عند كلّ طائفة بأنّها تعيش في بيروت، في ما يشبه برميلاً مثقوباً.

والحقّ أنّ أهْل الطوائف لا يقيمون في بيروت، بوصفها مدينة. إنهم يتحرّكون على أرضها، غير أنّهم يقيمون، عمْقِيّاً، في الكنيسة وفي الجامع، وفي مكان آخر هو الدكان السياسي الاقتصادي. لهذا يبدو الزمن في بيروت كأنّه، حصراً، زمن هذه الأمكنة الثلاثة، لا زمن ثقافة مدينيّة. كأن بيروت، في ذلك، تعيش خارج الزمن الإنساني الخلّاق، زمن الحضارة. كأنّها مجرّد مرْصد، مجرّد ترقّب. وتتمحور، بفعل ذلك، عبقريّات هذه الأمكنة أو الفضاءات الثلاثة على جعل المستقبل شكلاً للماضي أو صورة له، أعني أنّها تتمحور، عمليّا، على هدم بيروت الحاضر، والمستقبل. وما يكون شأن فضاء بشري يناضل من أجل تحويل المستقبل إلى ماض، أو يبدو فيه الماضي كأنّه هو المستقبل؟

هل يحقّ لنا، استناداً إلى ما تقدم أن نقول: كلاّ، ليس لنا في بيروت من المدينة إلا الإسم، وإلاّ ما يتسرّب إلينا بالعدوى الخارجية من دلالات هذا الاسم. وهي عدوى أسيرة للحدود السطحيّة، خصوصاً ما يتعلّق منها بثقافة الاستهلاك، على أنواعها؟

هل يحقّ لنا من ثمّ القول إن بيروت لا تشكّل نسيجاً اجتماعيّاً واحداً. وإنما هي تراكمات أو تجمّعات بشريّة قائمة على أساس دينيّ طائفيّ؟ ونعرف جميعاً أنّ الحرب الأهليّة (1975–1990)كانت انفجاراً وحشيّاً في البركان السياسي الديني المستتر في بيروت، وأنّها كانت توكيداً ساطعا على أنّ مفهوم المدينة، إنسانيّا وثقافيّا، لا مكان له عند أبنائها. كلّ في هذه الحرب باستثناء أقليّة مهمّشة، ركب سفينة انتمائه الطائفي. وأخذ يهرّج

بمكبوتاته، ويمارسها، ويغتصب عمرانياً أرض لبنان، كيفما كان، وبمختلف الوسائل. وها هي مظاهر الاغتصاب تتكدّس في بيروت، وعلى امتداد الشاطئ اللبناني جبالا أخرى من الإسمنت الكريه، المهندسِ ببشاعة تعْمي البصر والبصيرة، جبالاً كريهة تقتل جبال الطبيعة، وتخنق شطآن الأبجديّة.

لا تكتمل المدينة، أيّة مدينة، ولا تكون مدينة حقّاً إلا بالإبداع الإنساني الذي يحاور هويّتها كينونة وديمومة. ويتمثّل هذا الإبداع في الفن، تحديداً. ذلك أنّ الفنّ، نحتاً ورسماً، موسيقي وشعراً، هو، كما يجمع الراؤون في تاريخ الإبداع البشريّ وتؤكده التجربة، العمل الإنساني الوحيد الذي يعطي للإنسان ماهيّة لا تتجاوز الإنسان وحده، وإنما تتجاوز كذلك الزمن. إنّه يتميّز، بين جميع الأعمال الإنسانية الأخرى، بديمومته وبتأثيره المتواصل. كأنّ الفنّ نظام زمنيّ يؤسّس لنظام كونيّ، جماليّاً وإنسانيّاً. وبهذا المعنى، تكون المدينة فنّا، أو لا تكون إلاّ تراكمات عمياء. تكون فنّا: أي تخترق الوظيفيّة، بحيث تمتلئ بالفنّ، تماثيل، ومراكز بحث وفنّاً وعلماً، وحدائق، مِن أجل إقامة توازن جمالي بين هندسة السّكن وهندسة الحياة اليومية العامّة.

القسم الذي هدّمته الحرب الأهلية في بيروت وأعيد بناؤه، وبخاصّة شارع المعرض وما يتّصل به مباشرة يشكّل البقعة الوحيدة التي يمكن أن تكون النّواة المدنيّة والمدينيّة لبيروت. فهذه البقعة، على الرّغم من خلوّها من الأعمال الفنيّة، بحصر المعنى، يمكن أن توفّر للمقيم وللعابر، بهندستها، والآثار التي كشف عنها، وفضائها المعماري، وعناصر بنيتها التنظيمية، غبطة خاصّة محفوفة بمشاعر جماليّة تولّد الإحساس بأنّ المدينة مبنيّة لخدمة الإنسان وراحته فكريّا وجسديّا. وهي بقعة تجسّد عملياً النظرية العمرانية التي تقول بأنّ الأبعاد الجماليّة المتنوّعة يجب أن تحيط بالإنسان على نحْو دائم، لا في بيته وحده، بل في أنحاء المدينة كلّها. لذلك لا نستغرب إن رأينا هذه البقعة تمتلئ كلّ يوم بجماعات من مختلف الأعمار، ومختلف الأحياء، ومختلف الطوائف، بقصد المتعة والرّاحة، مما لا نراه في أيّة منطقة أخري في المدينة. إنّ في ذلك تمزيقاً كريما للنسيج الطائفي في بيروت، ولنسيجها الثقافيّ كذلك تطلّعا ضمنيّا، مكبوتا، إلي نسيج آخر مدِيني ومدني.

لكن، هذا من حيث المبدأ. ذلك أنّ الناس، عمليّا، يتنزهون في هذا المكان، يتجاورون، لكن لا يتعارفون، وبالأخص لا يتفاعلون، بالتعاون، بالشراكة، بالتبادل الثقافي بمعناه الواسع. ثم إن مشروع وسط المدينة، إنما هو التأجير والاستثمار. ربّما يجد الناس في المستقبل صيغة للتبادل. لكن التخطيط الذي نُفّذ لم يُعْنَ بالتبادل الثقافي العميق المثمر. عني بتبادل البضاعة، وحدها، على أنواعها. إنه تخطيط ترميم وتجميل لسلام ما بعد الحرب الأهلية، وربّما لإمكانيات ما بعد الحرب. إنه حتى الآن لا يتجاوز هذا الحدّ. وعلينا جميعاً أن نأمل ألاّ تتدهور هذه البقعة، أعني وسط بيروت، تحت وطأة الجشع وشهوة الربح، وألا يحوّلها المال إلى مجرّد مجموعة من الدّكاكين.

لكن، ماذا تعني كلمة مدينة في مصطلحها الحديث؟ تعني أوّلا أنها تنطوي على قيم مشتركة عامّة، لا تُمّس. لا يمكن العبث بها. لأنها ليست ملكاً خاصاً لأحدٍ، بعينه، وإنّما هي ملك عام لجميع سكّانها بالتّساوي. وتعني ثانيا أنّها تقوم على الديموقراطية للمحافظة أوّلا على هذا الملك العام، وعلى حقوقه، وللمحافظة ثانياً على حرية

كلّ فرد فيها. فكلّ ما في المدينة، مادّة وفكراً، خاضع ومطروح للنقاش، في أيّ وقت. وتعني ثالثاً التوازن الكامل بين هذا العام، المشترك اللاشخصي، وذلك الشخصي الخاص المتعيّن، أي التوازن بين الاجتماعية والفردانيّة.

- 2 -

استباحة بيروت[3]

بول شاوول

لماذا؟ وكيف اختزن هذا الرجل الذي أحبته بيروت وحضنته وحضنه المثقفون اللبنانيون وساعدوه، كيف اختزن هذا الحقد «الباطني» كله؟ من أين استبدل هذه المشاعر الكامنة التي فجّرها بطريقة موتورة، وفجة، وعنصرية على الناس واللبنانيين؟ لم أصدّق للوهلة الأولى. ثم تداركت وقلت: لماذا تفاجأ؟ فتاريخ هذا الرجل شريط طويل من التنكّر. ثم تداركت: لكني فوجئت بشيء هام: كيف جفَّ هذا الرجل، ويبس، وتوقف عند أفكار بادتْ، وأقوال كسدت وتجووزت منذ الخمسينات وما قبل. وماذا كان يفعل في باريس وفي أوروبا وأميركا؟ ألم يعلق عليه شيء من التحوّلات الفكرية والشعرية والأدبية والسياسية؟ ولا شيء لماذا ذهب إلى باريس شاعراً، وعاد إلى بيروت سائحاً.

لماذا يحقد على بيروت: ألأنّه خرج من التداول الشعري والنقدي منذ ثلاثة عقود؟ ولم يعد بالنسبة، لبيروت (مختبر الشعر الأول في العالم العربي ومحترف تجريبيته) سوى شاعر «اكتمل»، قبل أن ينضج، وذبُل قبل أن ينضر. ربما كان هذا سبب حقده، وربما أسباب سياسية أو إيديولوجية.

يقول أدونيس إن بيروت «بلا هوية» ولا يمكن أن يكون لها هوية، ولا يمكن تالياً أن تكون مجتمعاً واحداً... هذا رائع. إنه كلام أعتبره لمصلحة بيروت يا أدونيس. فألا تكون ثمة «هوية» لبيروت يعني أنها مدينة رفضت محاولات العسكر والبنى التوتاليتارية والإيديولوجية الأحادية، والأصوليات والأفكار التقليدية الماضوية، أن تتحوّل، صورة ثابتة وأبدية لها. فبيروت لم تكن، ولا مرة، ذات «هوية» كالتي نجدها في المجتمعات الاستبدادية حيث تزول الفردية، وتّمحي الاختلافات، وتنصهر «التعددية» في أحادية طاغية. لا صوت واحداً في بيروت. بل خليط من الأصوات: الطائفية، والمذهبية والعلمانية، والديموقراطية والفاشية (هل تعجبك هذه الكلمة؟)، والليبرالية، والدينية، والمدنية، والرافضة، والقابلة، والعاقلة، والمجنونة. ومَنْ قال إن هناك مدينة في هذا العصر ذات هوية واحدة، إلا المدن التي تخضع لاستبدادات عسكرية أو دينية أو عنصرية، فيتحوّل الناس مجرّد قطعان؟ (أتريدنا أن تكون هويتنا الواحدة الأبدية قناعاً للتوتاليتارية أو جوازاً لأفكار القطعان والمواشي؟). هل باريس يا أدونيس، ما دمت صرت باريسياً (وأنت لا تتحمّل غبار بيروت، ونعدك أننا سنطهّر الهواء من الغبار في قدومك المقبل)، هل باريس ذات هوية واحدة؟ ونيويورك (التي تنبأت بسقوط البرجين وأنت من

المتنبئين باعتبار أن كل الأفكار التي كنت تستعيرها، والمشاريع التي انخرطت فيها تحققت كلها حتى آخر قطرة من الحداثة)، وهل القاهرة ذات هوية واحدة؟ وهل أنت يا أدونيس ذو هوية واحدة؟ وما هي؟ أولست أنت من نظّر ضد «الثابت» (أو الهوية الثابتة) والمتحوّل (أو الهوية المفتوحة). أوليست الهوية مشروعاً مفتوحاً يا أدونيس؟

وهذا يقودنا إلى قولك إن بيروت لا تشكل مجتمعاً واحداً. العوذ بالله! حتى التعددية الطائفية أفضل من مجتمعية دكتاتورية واحدة، حتى «الفسيفسائية» التي تتكلم عليها أفضل من قمع «الفسيفسائيات» والنتوءات الاجتماعية في بلدان الأحزاب الواحدة. وفكرة «الانصهار» التي تتغنى بها الأنظمة العربية في المناسبات ليس إلا ظاهرة من ظواهر قتل الاختلاف، وسحق التمييز، وإعدام الفوارق الفردية والجماعية. ويبدو أنك، برغم بعدك عنّا، قد انصهرت في هذه الأفكار المخيفة التي تدعو إلى الصوت الواحد والعقل الواحد، والموت الواحد. إنها سمة المدن التي فقدت «مدنيتها»، وسوّت مجتمعاتها بالحضيض؛ فالفسيفسائية، وحتى التنوّع الطائفي والسياسي، أياً كانت مستوياته، وحتى «التمزقات» هي شروط قابلة «لتوحيد» ينطلق من تحت، لا بتوحيد يفرض من فوق كما هي حال الأنظمة التوتاليتارية.

وهل نسيت فكرة «الفردية». وماذا يبقى منها في ظواهر المجتمعات الواحدة أو لا ترى أن بيروت، التي تعتبر أنها ليست مجتمعاً واحداً ولا يمكن أن تكون مجتمعاً واحداً، هزمت، بفعل رفضها أن تكون مجتمعاً واحداً مقموعاً بسلطة أحادية، هي التي وحدها من بين المدن العربية، التي هزمت كل مشاريع العسكرة الذاتية والمحلية؟ أوليست بيروت «بفسيفسائيتها» هي التي هزمت فكرة «الدولة» التي تريد أن تطوّع المجتمع وتجعله قطيعاً مسوقاً نحو استفتاءات الـ99.99 في المئة. بل هذه «البيروت» التي فجرها الآخرون وتواطأ معهم بعض العملاء (وفي كل بلد عملاء ومأجورون وناس بلا وفاء)، قد تكون الوحيدة التي تغيّر قياداتها بانتخابات، قل فيها ما شئت، ولكنها انتخابات ما. صحيح أن بيروت هي «أبشع» المدن العربية، (كما قلت مشكوراً يا جميل!)، إلا أنها ما زالت الهامش الوحيد الذي يمكن أن يتكلم واحد مثلك ضمنه. ويكفي أن تقول ما قلت وتعود إلى بيتك (وإلى وطنك الثالث أو الرابع)، (وأنت محترف أوطان)، حتى تبرهن هذه المدينة الخارجة من حروب دامية امتدّت فيها أيد كثيرة عليها (بحسب تعبيرك عندما قلت إن هذه المدينة هي ولادتي الثانية)، أنها متسامحة إلى آخر حدود التسامح، حتى مع الذين أساؤوا إليها بالاحتواء، والاستيعاب والقتل والتدمير والتآمر والمصادرة. صحيح أننا لا نتمتع بالحرية المثلى التي تتمتع بها «الشعوب» العربية والمدن العربية «الأجمل» من بيروت «البشعة» والتي بت تمتدحها من المحيط إلى الخليج، إلا أنه وسط حصار هذا البلد بأنظمة عسكرية ودينية (وعلى رأسها إسرائيل)، اجترح أعجوبتين: الأولى قبل الحرب بأنه كان الساحة المتسعة للحرية، وعلى هذا الأساس كانت ملجأ المضطهدين في بلدانهم، والثانية بعد الحرب، بأنه ما زال، أيضاً الهامش الأكبر لهذه الحرية وإن بسقوف عربية ومحلية واطئة.

.. من هذه الإدانة العنصرية لبيروت وشعب لبنان يجرد أدونيس بعقله الريفي مدينتنا من كل شيء

ويحصر «التياعها» في مرحلة معيّنة يقول: «المشروعات الثقافية بين الخمسينات والسبعينات كانت حاملة لوعود مستقبلية كانت بذوراً للتلاقي والنمو خارج الممالك الطائفية (...) و...»، «صورة قاتمة لبيروت قد يقول بعضهم، كادت بيروت أن تكون مدينة العرب الثقافية في الستينات وأوائل السبعينات (نسي أدونيس الخمسينات)، مدينة خلقها المبدعون والناشرون اللبنانيون والعرب الوافدون إلى بيروت، والمقيمون فيها».

يعني هذا الكلام أن بيروت «ولدت» في الستينات مع مجيء أدونيس تحديداً. وكانت صورتها قبلها على قتامة وتصحّر وجفاف. وكأنه يلغي عقوداً وقروناً من تاريخ هذه المدينة، التي كانت محرّكاً للنهضة العربية، وللحركات الثورية والطليعية، وللتفتحات العالمية. نسي أن في بيروت منتصف القرن التاسع عشر ابتُكر المسرح العربي مع مارون النقاش. ونسي أن فكر النهضة نفسه كان للبنانيين فيه (مع المصريين) الدور الأكبر. وكانت الأحزاب اليسارية واليمينية والنقابات تنمو وتكتسب أدوارها السياسية والإيديولوجية خارج «ممالك الطوائف». بالطبع كان يجب أن ينتظروك في بيروت ليبدأوا معركة تحرير الفكر من التقاليد، وأن يجددوا اللغة العربية، وأن يجترحوا الشعر.

هل أُذكّرك أن ضوء بيروت شعّ، منذ القرن التاسع عشر على العالم العربي كله؟ هل أُذكّرك بجبران الذي تسعى أن تكون «شبيهه» في العالم، وشتان بين الثرى والثريا، والذهب والزجاج. هل نسيت أنك تأثّرت بسعيد عقل وقلدته بـ«قالت لي الأرض»؟ هل تتذكر هؤلاء الشعراء الكبار: أمين نخلة، صلاح لبكي، الياس أبو شبكة، يوسف غصوب والأخطل الصغير وبشير فارس، الذين أسسوا لحداثة اقتبسوها من خارجها؟ هل تتذكر الفنانين التشكيليين الكبار؟ هل ما زلت تتذكر أنطون سعادة وفرح أنطون وشبلي الشميل وميشال شيحا وأحمد فارس الشدياق وعمر فاخوري وشكيب أرسلان وتوفيق يوسف عواد وجرجي زيدان والبساتنة واليازجيين؟ طبعاً، هؤلاء، ما إن أتيت إلى بيروت في الستينات، حتى تأثّروا بحضورك اللمّاح عليهم في القرنين الماضيين.

هذه النظرة الفاشية العنصرية المدمّرة، هي التي أعمتك. وحتى في الستينات ماذا كنت أنت سوى صدى لسعيد عقل في البداية، ومجموعة أصداء لكتّاب سطوت على تجاربهم من دون أن يرف لك جفن. حتى مجلة «شعر» التي تدّعي في الخارج أنك مؤسسها بكل وقاحة، كان الدور الرعائي فيها لمؤسسها يوسف الخال، والشعر لأنسي الحاج والماغوط وشوقي أبي شقرا.

فالمدن لا تُصنع بين ليلة وضحاها، ولا تمحى بين ليلة وضحاها، إلا على أيدي البرابرة. فمن أين هذه النظرة العنصرية البربرية على بيروت؟ وأين كنت تخبئ هذه النزعة التدميرية التي تذكرنا بنزول العسكر إلى المدن وتدمير روحها، ونزول الميليشيات بعدهم، وتدمير ما تبقى من روحها، ميليشياوي بامتياز وريفي بامتياز، برغم هذه الأصباغ التي زالت عند أول زخة مطر عليك. فبيروت أيها الصديق الريفي، كانت أقوى من كل المدن العربية، على ضعف حرّاسها وطائفيتها... أنت تعرف أنه حتى هذا النظام الذي نسعى قبلك إلى تغييره كان أقوى الأنظمة، لأنه لم يكن يخاف من تظاهرات طالبية ونقابية، ولا من صحافة ولا من إعلام، ولا

من أحزاب يسارية أو يمينية... في الوقت الذي كان يتأسّس في العالم العربي أنظمة الحزب الواحد، والنقابة الواحدة، والصحافة الواحدة، والصوت الواحد.

ولهذا نحاول أن نجيب على يقينيتك ورؤيويتك وعندما تقول «جرِّدوا بيروت من الغرب فلن يبقى فيها إلا شيئان: الكنيسة والجامع». عال. فلتبق الكنيسة والجامع. ولكن سأقول لك ما يبقى أيضاً: كل ما فقدته أنت: الحيوية، المغامرة، الجنون، المجازفة، الاستقلالية (ولو بعد حين)، الحرية برغم سقوفها الراهنة، حب الحياة، روح الحداثة، الذوق، الأناقة، الجماليات... وهذه الأمور التي كدت تتعلمها في بيروت ثم زَلّت عنك، ستبقى لأنها فعل تراكم مئات السنوات. صحيح أن بيروت تعيش أزمة واقعها وتمر بظروف صعبة، لكنها تعيش أيضاً أزمة سواها، لكن هذه الصعوبات لا بد أن تعبر لأن المدن تنتصر بناسها وليس بأنظمتها. وأنت خلطت بشكل آلي بين النظام الطائفي وامتداداته، وبين روح الناس التي تتهيأ للخروج، تماماً كما خرجت على القبيلة والعائلية، والطائفية منذ منتصف القرن التاسع عشر. ستبقى في بيروت يا أدونيس «ثقافة تنتج الضياع والجهل» (كما أنتجْتَك) ولكن ستنتج أيضاً الفضاء الخلّاق، المختلف، الديناميّ غير المرتهن، والمستنير. ككل مدينة في العالم.

- 3 -

يا أمَةَ الدنيا يا بـيروت![4]

شوقي بزيع

إذا كانت المدينة قد تعمّدت بدم أهلها المتقاتلين لسنين طويلة، فهي لا تختلف كبير اختلاف عن مدن أخرى كأثينا ومدريد ودبلن وغيرها من المدن التي مزّقتها المذابح قبل أن تنهض. لقد سبق لأحد الفنانين العرب لدى سؤاله عن معنى بيروت أن أجاب: «بيروت بالنسبة إليّ تعني شهوة الحياة». لكن شهوة الحياة، بحسب فرويد، هي الوجه الآخر لشهوة الموت. وكلتاهما معاً تجسّد، كما اسم أدونيس نفسه، المعنى الحقيقي لجدلية الفناء والانبعاث أو جدلية الموت والقيامة.

قد يكون أدونيس محقاً كل الحق في حديثه عن افتقار بيروت إلى الفضاء والهندسة الجمالية وتحوّلها غابة مخيفة وفظّة من الإسمنت، لكن هذه الخاصية لا تتصل بالعاصمة اللبنانية وحدها بل بالكثير من عواصم العالم الحديث ومدنه وحواضره. تلك الفوضى العمرانية وذلك الاكتظاظ العشوائي للمدينة لم يمنعاها في الستينات وأوائل السبعينات من تجاوز «بشاعتها» الظاهرة في القوالب والأشكال واكتشاف جمالها على الرصيف وفي المقهى وداخل المعارض ومنتديات الحوار وفي تظاهرات الاحتجاج وفي الحرم البائس للجامعة الوطنية التي اختار أدونيس مسكنه بجوارها.. وإذا كانت هندسة المدن معياراً لحيويّتها وثقافتها النشطة فهل تكون مدينة جميلة ومصنوعة من الحجر الصخري الطبيعي وذات فضاء مفتوح كالعاصمة الأردنية عمان أكثر حيوية وتفتّحاً

من بيروت؟

لا أحد بالطبع يختلف مع أدونيس حول اعتبار الطائفية والتنابذ المذهبي المرض الأشد استشراء في جسد المدينة كما في لبنان بأسره. ولا أحد يختلف معه حول المحاصصة والفساد وتناهب الثروة وسيادة نظام العصبية والإرث، لكن تلك الظواهر السلبية كلها لا ينبغي لها أن تحجب صورة التنوّع والغنى الثقافي والاجتماعي الذي أبعد بيروت عن الوقوع في شرك الواحدية والتماثل المضجرين وحوّلها إلى مختبر دائم للبحث عن معنى الإقامة في الأرض وعن حقيقة لا يستطيع أن يدّعي امتلاكها أحد في عينه. والديموقراطية، على تشوهاتها، لم تكن نعمة خالصة أنزلتها السماء على اللبنانيين، بقدر ما كانت الممر الإجباري الوحيد الذي يتيح للأقليات اللبنانية المتنوعة إمكان الانضواء في نسق أو نظام. أمّا أن تكون الأشرفية أقرب إلى باريس أو لندن منها إلى الضاحية، وأن تكون الضاحية أقرب إلى طهران منها إلى الأشرفية فهذا لا يوضع بشكل مطلق في خانة التذرر اللبناني، الذي لعب زياد الرحباني طويلاً عليه، بل يمكن فيما لو أُحسن استثماره أن يكون مصدراً للتفاعل والتلاقح والثراء الثقافي. إنّ قدر لبنان بفعل تنوعه الفسيفسائي الفريد أن يقف دائما على الشفير بين الوعد المتجدّد والتنابذ الكارثي، بين نعمة الحرية والحلم والحوار الدائم وبين نقمة التجييش الطوائفي المفضي إلى الحروب الأهلية الدموية. ومن الظلم أن نرى أحدهما دون الآخر وأن نستبدل بتمام الصورة نصفها الكسيح والمعتم.

لقد بدت صرخة أدونيس، على صدقها وبلاغتها، أكثر قسوة مما يجب. كما أنّ رغبته الخالصة في إحداث صدمة عميقة ترجّ صمت المدينة وتخرجها من سباتها المقيم، لا تبرر تسويتها بالأرض وحشر الجلادين والضحايا في خانة واحدة. ففي هذه المدينة المرفوعة على صليبها منذ أكثر من ربع قرن، ثمة ثقافة للنخاسة والاستتباع والترويج الطائفي والتعهير ولعق أحذية السلاطين، وثمة ثقافة أخرى للاعتراض والرفض والممانعة والدفاع عن ثمالة الروح. وأدونيس الذي أهدى سلاما وورداً لبيروت في ختام قصيدته الرائعة «قبر من أجل نيويورك» كان يؤمل منه أن يرشق الذين احتشدوا لسماعه في «مسرح المدينة» بوردة مماثلة لا أن يعِدهم بقبر آخر!

- 4 -

محو ثقافة بيروت وشعبها[5]

عقل العويط

حسناً فعل الشاعر أدونيس بطرح السؤال الآتي: «هل بيروت، اليوم، مدينة حقاً، أم هي مجرد اسم تاريخي؟»، في محاضرته التي ألقاها في «مسرح المدينة» ضمن إطار مهرجان «أشكال ألوان». فالإيجابية الصحيحة جداً والمشروعة جداً التي نفترضها في «مبدأ» السؤال كانت تقتضي منه في «التطبيق» أن يحمّل الأجوبة التي اقترحها، «معرفة» داخلية ملموسة وعميقة بـ«المكان» و«أهله»، مشفوعةً بـ«ثقافة» واقعية وعملية مكينة، إبداعياً

وأنتروبولوجياً ومجتمعياً وسياسياً ومعمارياً، لا الاكتفاء بالتعميم. مثلما كانت تقتضي منه وبالمستوى نفسه بعداً «إنسانياً» و«أخلاقياً» يجنّبه إغفال الوقائع النوعية المضادة أو الوقوع في ما يشبه قطع يد الحقيقة.

لقد أحسنتَ فعلاً في إثارة مسألة هذه المدينة التي وفدتَ إليها في أحد الأيام الغابرة، وفيها ولدتَ ولادتكَ الثانية، مثلما ظللتَ تعتبرها حتى الأمس القريب حين استقبلتكَ في أمسية صاخبة في قاعة «الإسمبلي هول» في الجامعة الأميركية، مساء ذاك الأربعاء التاريخي في 16 كانون الأول 1992وقلتَ فيها ما يأتي: «ثمة مدن تسكنكَ، عندما تغيب عنها أو لا تعود قادراً على السكنى فيها. بيروت، بالنسبة إليَّ، أولى هذه المدن، ولعلها، على المستوى الحميم الأخير، أن تكون المدينة الوحيدة».

وقد أحسنتَ حقاً حين تحدثتَ عن ليلها الذي أصيبت به، وحين أثرتَ الأسئلة «القاتلة». فأنتَ تعرف معرفة أكيدة أنكَ لن تجد «مكاناً» آخر ولا «مناخاً» (ولا ساحة!) في البلدان العربية أو الناطقة بالعربية تستطيع أن تطرحها فيه وتردّ عليها بالأجوبة اليقينية الماحقة. يتراءى لي أنكَ إذا سوَّلَت لكَ نفسكَ أن تطرح البعض القليل مما يوازي هذه الأسئلة – الأجوبة فإنكَ لواجد حتماً ما لن يرضيكَ. أما بيروت فأنتَ تعرف أنها رحبة ومختلفة ونقدية، وأنها تحبكَ، وستظلّ، وأن الهامش فيها يتحمل النقد ويريده، مثلما تعرف في الوقت نفسه أن الذين انتهكوها واغتصبوها (وهم متعددو الجنسية)، جعلوا قدرتها على «التخويف» أقل من أن «تخوّفكَ» فتردعكَ عن ارتكاب الخطأ الجسيم في حقها وفي حقّ نفسكَ أولاً بأول.

ليس من ضرورة لتذكيركَ بأن المستبيحين كانوا كثراً وبأن الجيش الإسرائيلي اجتاح لبنان وهذه البيروت التي تحاضر فيها، ليقاتل الفلسطينيين واللبنانيين دون غيرهم. ليس من ضرورة لتذكيركَ بأن الجيش العربي السوري، ومخابراته وعسسه وأزلام نظامه البعثي، السوريين واللبنانيين، يحتلون لبنان واللبنانيين وبيروت والبيروتيين، ويصادرون كل «حقيقة» أخرى مضادة ويمسكون برقبتها. فقد بدا جليّاً في كلامكَ عن بيروت، كأنكَ تتكلم عن مدينة ليست موجودة تحت الاحتلال الروحي والجسدي، ولا مُصَادرة ولا ممصوصة الضوء ولا منوَّمة على فراش الانتهاك الدائم ولا مسجونة في إقامتها الجبرية المرعبة... أما كانت هذه المدينة المجاهدة وهامشها الثقافي المقاوِم يستحقان منكَ أن تدل عليهما ولو بتحية!

أما أنكَ تلتقي معنا، فلأننا السبّاقون لا كلبنانيين، وسوريين، وسوريين ولبنانيين في آن واحد، وعرب، وإنما ككتّاب ومثقفين أولاً بأول في أننا نعيش «هنا» ونتألم «هنا» ونيأس «هنا» ونموت «هنا» ونحلم «هنا» ونكتب «هنا» وننهزم «هنا» ونُحتل «هنا» ونخترع الضوء «هنا» وإن بصيصاً. وفي أننا، «هنا» نُعمِل عقولنا ووجداناتنا وضميرنا وطاقاتنا ومواهبنا. وفي الـ«هنا» نستولد الرؤى والأفكار والمشاعر والأمل ونتمرّد على الموت والقتل لمناقشة واقع هذه المدينة، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ولطرح الأسئلة عليها وإدارة النقاش معها وحولها ومحاولة خلقها من جديد.

أتكون «عابر سبيل» في بيروت أم مقيماً في جحيمها؟!

نحن سبّاقون طبعاً. ولا منّة في ذلك، ولا فضل ولا موهبة. لكننا سبّاقون إيضاً لأننا «موجودون» في جحيم

«الحقيقة» ولسنا «عابري طريق» أو «نازلي فنادق» أو «مستأجري بيوت مفروشة» أو «مقيمين على السطح». فلا نرى ما يعتمل في باطن الجحيم البيروتية واللبنانية. وجودنا هذا، داخل «الحقيقة»، يمنحنا أن نحاول معرفتها. أن نعيشها. وأن نحاول إعادة خلقها باستمرار. لا أن ننظر (ونُنظّر) إليها من خارج ومن فوق. كما لو أنها محض «مشهد لا مدينة»...

ما أدراك بـ«حقيقة» المدينة وبما يعتمل في جحيمها السرية لكي «تقرر» أن «تلغيها» و«تمحوها» و«تدمّرها» بقلمكَ وصوتكَ، وأنتَ... «المتغيّب» و«الغائب» عنها، المرشِّح نفسكَ دائماً والمرشَّح الدائم للفوز بجائزة نوبل للآداب، مشغولاً بذاتكَ الأدبية وبشهرتكَ ونجوميتكَ الاجتماعية لا بها، غافلاً عما يصيبها. أو متغافلاً عن ذلك. والله أعلم!

أسألكَ وأنتَ «جاهلها» و«خارجها» روحياً وجسدياً، والخارج عليها بما يتناقض تناقضاً مرعباً مع أقوالكَ السابقة وقصائدكَ عنها والتي لم يجف حبرها بعد بالتأكيد، بدليل أني أذكّركَ بها..

ترى، ألم تجد بصيص ضوء واحداً في بيروت، زهرةً، نبعَ أمل، قصيدةً، روايةً، لوحةً، وجداناً مصلوباً، ضميراً مبكِّتاً، فلاّحاً، أستاذَ جامعة، مواطناً عادياً... يجعلكَ تركب مركب الأمل المستغيث المستنجد المستجير، وإن يائساً؟ أم أنكَ استحسنتَ التعامي (بل القتل) هذه المرة، مثلما تحسن على الدوام التعامي عن الموهوبين والكتّاب والشعراء الذين اعتبرتَهم جميعاً «غابة أصداء» في أحد الأيام، حتى وإن كانوا مريدين وأتباعاً؟!

منذ زمن لبناني طويل، آلينا على أنفسنا أن ننتمي الى الهامش. ثمة في بيروت ولبنان، على ما تعلم، مناضلون ورافضون ومتمردون وأحرار و... كتّاب ومثقفون ومفكرون وشعراء وشعراء حياة وفنانون وهامشيون وبشر عاديون وأهل رأي وموقف. وهؤلاء وغيرهم يقيمون في هوامش المدينة والبلاد وهم قتلى وليسوا موتى، مثلما تزعم في وصفك لأهل بيروت عندما تعتبرهم في تعميمك المخيف و... الفاشي جداً أنهم «بشر موتى». هؤلاء أيها الأستاذ والصديق الدائم – وصديقكَ من صَدَقَكَ لا من صدّقك – مزيج روحي عميق وغير مفتعل من الحالمين والهامشيين والمتألّمين والجحيميين والملعونين والأحرار والديموقراطيين والعلمانيين وربما من المؤمنين وربما من اللامؤمنين أيضاً، وقد أخذوا على أنفسهم، كل على حدة، أن يسبحوا عكس التيار وأن يتولّوا، كل من جهته وعلى طريقته، مهمة البحث في معنى الحياة والإنسان وفي معنى المدينة وفي معنى لبنان. بل مهمة اختراع الحياة القتيلة وإنهاضها من قبرها، والتي تمعن لا في وصفها فحسب بل في التنكيل بها.

وما دمتَ قد كتبتَ عن الهندسة والفن المعماري وأحببتَ أن تتحدث عن بشاعة بيروت – وهي بشعة للغاية وفاسدة وملوّثة وعشوائية ولا قوام لها وعاهرة إذا شئتَ – يا ليتكَ كنتَ استقيتَ العلم الأكيد من مصادره «الحديثة» والموثوق بها ومن مقالات المعماريين وأبحاثهم ودراساتهم التي صدرت في كتب ومراجع وفتحنا لبعضها الصفحات الرصينة. يا ليتكَ أيضاً كنتَ مررتَ بالنبع القريب، هنا حيث أصدقاؤكَ جميعاً، لكنتَ وفرتَ أيضاً على ثقافة صورتكَ الكونية أن تتشوّه بهذه الترّهات والتبسيطات التنظيرية التي عفا عليها الزمن.

وما دمتَ قد تحدثتَ عن الموت، أما كان سيكون من الأجدى و«الأشرف» لنا ولكَ أن لا تكتفي بوصف المشهد العام، مشهد «المتن» السياسي والمجتمعي والثقافي والديني والطائفي والأهلي، وأن تعرّج قليلاً على مشهد «هوامشنا» التي يُفترض بكَ نظرياً ومبدئياً وعملياً أن تكون منتمياً إليها وعارفاً بها ومتحدثاً عنها؟

- 5 -

شوفينية بيروتية[6]

عباس بيضون

أخشى أنّ كلام أدونيس سيبتعث شوفينية بيروتية ولنقل لبنانية شوفينية لا تتكتّل ولا تتراص إلا في وجه الخصم. لا غبار على اللبناني المقيم إذا طفح كيله من لبنان اليوم، وضاق بشعبه وحكومته وفنونه وثقافته. أمّا أن يفعل هذا آخر فأمر لا يطاق. يذكّر هذا بنقاد السينما الذين يغضبون كثيراً إذا ظهرت في السينما الأجنبية صور عن قذارة شوارعهم وأحيائهم وهي ليست سراً بالطبع وفي متناول بصر الجميع، والآخر الأدونيسي متعدد فالرجل الذي يحمل هوية مثلّثة سورية لبنانية فرنسية هو الآخر من أي وجه أتيته. إنه السوري في مواجهة لبنان ولا ضرر في أن تحاسبه على تبعات الوجود السوري في لبنان. الناس الذين يحاسبون العمال السوريين على أفعال حكومتهم لا يفعلون غير ذلك وثمّة بالطبع من يشجعونهم عليه. إنها الوطنية اللبنانية التي تربّت على الشعور بفوقيتها على المحيط وها هو واحد من الداخل العربي يجد القوة ليقول للبنانيين في وجههم وعلى أرضهم أنّه لا يعبد بيروت. لقد دلّل العرب بيروت ولا نزال نسمع نزار قباني يسميها «ست الدنيا»، ومحاضرة أدونيس ترشح بدرجة من الاستهانة بست الدنيا وقد يظن كثيرون أنّه ثأر متأخر من رجل جعلته عالميته يرى نفسه أكبر من بيروت. هذه العالمية تستفز الذين يرون أنّ الكوسموبوليتية اللبنانية تثمرت في مكان آخر، ثم إنّ آخرين قد يجدون في أدونيس لبنانياً عاقّاً تخلى وقت الضيق عن بلد أنجده وقت اليسر. الأرجح أن الأشخاص أنفسهم قد ينكرون لبنانيته أو يتّهمونه في الآن نفسه بأنّه لبناني سيئ. هذا ضرب من الردود التي لا أظن أنّ أدونيس لاه عنها. لا أعرف دخيلته بالطبع لكني لا أبرّئه من تقصّد الاستفزاز.

تقصّد أدونيس في الغالب استفزاز الشوفينية اللبنانية التي خبرها جيداً. وليس صعباً استفزاز الشوفينية لولا أنها لم تكن حاضرة ولا مهيمنة على الأقل بين مستمعيه، هذه الشوفينية المقتنعة بلا تحفّظ بأنّ لبنانية الدم أعلى وأهم من الحضور العالمي الكبير لأدونيس، والتي لا تعدل بالولادة والدم أي قرابة فكرية أو ثقافية أو إنسانية. والحال أنّني أجد في حضور أدونيس قبل كل شيء نجاحاً لبنانياً. إذ إنّ الجسر الذي يقيمه شعره بين تبحّر عربي وأفق غربي هو رؤيا لبنانية أوّلاً. كما أنّ في رؤية هذا الشعر ونبويته وحي لبناني لاحظناه في سيماه الأولى في أدب الجيل اللبناني الأول الذي أخرج رائين وأنبياء بقدر ما هم شعراء وأدباء (جبران، نعيمة، الريحاني، أبو ماضي...)

ولا أزيد، لكن لبنانية أدونيس التي هي لبنانية بالروح والفكر أقوى بالتأكيد من لبنانية الدم وأجدى.

لو شئت أن أجمع ما قاله عدد من كتّاب السفير وحدها في لبنان اليوم، لما تركت لأدونيس ما يقال. لقد قيل بالتأكيد، ليس هنا وحسب ولكن في أماكن سواه إن «اللبنانيين أشتات وثقافات متنابذة وفسيفساء طوائف ومتحدات طائفية» وإنّ لبنان «مأوى لا وطن والدولة هيكل خارجي تتحرّك فيه التنابذات والتضادات في شكل مشرع له». قيل إنّ لبنان «ليس واحداً وبيروت ليست واحدة وإنّها مدن عديدة». قيل هذا عن الثقافة اللبنانية نفسها، تبسيطها الكوسموبوليتي ومهارتها في تسويق الماركة العالمية، قيل مثله في فوروم «أشكال ألوان» الأول بنبرة لا تقل احتجاجاً، لكن أن نقول إنّ بيروت «تراكمات أو تجمعات بشرية» أو أنّها «مدينة بلا مدنية» وأنها نوع «من سرقة الفضاء واغتصابه، نوعاً من العنف ضد الأرض، نوعاً من اغتيال الأرض، واغتيال الفضاء» كما قال أدونيس، فإن الكلام يفيض عن أي معنى ليغدو عنفاً صوتياً ولفظياً ولكي يبقى بالدرجة الأولى استفزازاً. إنّه غضب ولعنة في آن بل غضب ونبذ في آن... لكن أدونيس الذي رأى في ختام محاضرته أنّ بيروت صورة مصغرة عن المشرق كله لم يختر بيروت لغضبته هذه عن عبث. لا أظن أنّه كان ليختار دمشق وبغداد والقدس وخاصة القاهرة. إنّه يعلم أنّه يكفي في بعض هذه العواصم أن يتعسّف أحدهم ويصرخ جزافا أنّها في خطر ما ليتكتل الجميع دون أن يتحرى أحد الصيحة. يعلم أن لهذه المدن من الوطنية لنفسها والعصبية لذاتها ما لا يتسامح مع أي نقد وما ينبذ على الشبهة. سبق لأدونيس أن جوزي على نميمة كاذبة لم يتقصّها أحد ولم ينفع معها إنكاره.

لا أريد أن أجادل أدونيس في رؤياه الهندسية، فلست كفُئاً لذلك. هو أيضاً ليس معمارياً. لكني أحسب أن عواصم العالم الثالث لا تتسع لمثاله المعماري، بل أحسب أنّ بعض مدن أوروبا أيضاً ليست على هذا المثال. وهو على كل مثال أوروبي. لست محتاجاً لأن أقول لمثل أدونيس أنّ المدن لا تبنى على مثال واحد. ولا أنّ هندسة لا تكون لهذا السبب وحده اغتصاباً للفضاء. الأرجح أن هندسة مدن العالم الثالث هي سياق تاريخي كامل. ثم إن التجانس الهندسي وغير الهندسي لم يعد فتنة منظّري ما بعد الحداثة الذين يجدون في التنافر والتنوع والتوزّع الفوضوي جماليات أخرى بل إنهم يجدون في اللاتزامن أيضا جمالياته، وفي الكيتش والابتذال والفظاظة أحياناً جمالياتها. لا أحسب أنّ هؤلاء يجدون مثالهم في باريس السيمترية المنمنمة، وأحسب أنّهم يجدون في العجيج البيروتي، على الأقل، مثلاً غير مرفوض. لا أحسب أنّ أدونيس وضع حقاً عين المريسة والأشرفية والجمّيزة إزاء الحمرا والروشة والمزرعة والضاحية وبرج حمود. لقد وضع بعضها في جوار بعض ولم يتخيّلها بعضها نصب بعض، أو بعضها حيال بعض، ولو فعل ذلك لبدت «رؤياه الهندسية» أكثر تماسكاً.

ولا أكتم أدونيس أنني أعيش من سنوات في بيروت ولا أراها. وأنني وجدت أنّ هذا ليس ذنبها بالطبع ولا ذنبي لكن الألفة والعادة يعميان، ثم إن المثال الأوروبي نفسه حجاب فإن فيه من السخاء والتفنن ما يصرف عن سواه. كان عليّ أن أشحذ بصري كلما مررت تحت أشجار (حديقة) الصنايع ولا أكتفي بتلك الراحة التي تداخلني حين استظلها بدون وعي مني، ذلك ما جعلني أجدّد رؤيتي لا للصنايع فحسب ولكن لبعض مناطق

الحمرا ولبلِس والجامعة الاميركية وللروشة وبعض زقاق البلاط والجميزة والأشرفية.. الخ. ولا أكتم أدونيس أنني وجدت في بعض ذلك فتنة أحسب أنّ الاوروبيين الذين يزورون بيروت يستشعرونها أيضاً. لكن هذا على كل حال حديث آخر فأنا أبسّط نفسي وأبسّط أدونيس، وماذا فعلنا للآن غير التبسيط.

يلقي أدونيس الاجتماعي على المعماري وأحسب أنّ استخلاص الاجتماعي من الهندسي واستخلاص الثقافي من أحدهما ليس أمراً محموداً دائماً. الطائفية هي كل ما يجده أدونيس في الاجتماع اللبناني. الطائفية التي يحيلها أدونيس إلى العقل الديني ليبدأ من هنا محاكمته للمقدّس والماضوية والتأبيد. الطائفية هي كل المجتمع اللبناني في رؤية سياسية أو لنقل هي كذلك في نوع من الخطاب التعبوي الذي تلجأ إليه الأحزاب اللبنانية صادقة أو مرائية. ويلجأ إليه الحكام اللبنانيون صادقين أو مرائين. لكن الانعزال الطائفي هو نوع من تكتّل فاشي يرتدّ لأوضاع اجتماعية تاريخية مأزومة. ولعجز متفاقم عن صناعة المجتمع، ولتذرر اجتماعي كامل. أي أنّ المسألة ليست تماماً في الكنيسة والجامع. ثم إن المجتمع اللبناني بالنسبة لشاعر في أهمية أدونيس هو مستويات أخرى. هو الديمقراطية المأزومة بالطبع مع صمود تقاليدها التي أطاحت مرة بحكم عسكري بالانتخابات وحدها، هو الجسر الثقافي الذي لم يزل ومدرسة الكوادر التي لم تُغلق تماماً. هو علاقة بالوقت والعمل. هو الفسيفساء الثقافية التي ليست كلها تجزئة. هو التحرر الاجتماعي والأخلاقي. هو درجة أفضل من تحرر المرأة وتشدّد أقل تجاه الفروض الدينية وهو المساكنة والحب الحر أحياناً وعدم أخذ المثليين بالقسوة، وهو التعليم المكثّف واللغات الثلاث (العربية الإنكليزية، الفرنسية)... لا أريد أن أسترسل في ذلك ولا أن أحوّله مديحاً لمجتمع لم يتكلم أدونيس بما يكفي عن فساده المتأصل وبهوراته وعنصريته المستترة واستعداده القاسي وخبثه الأخلاقي إلى حد النفاق، وازدواجيته الفطرية. لا أريد أيضاً أن أدخل موازنة كهذه، لكن أقول إنّ خطاب أدونيس كان في دويّه الصوتي نبوياً، وفي بنيته الداخلية سياسياً. والمرء ينتظر من الشاعر الكبير أكثر من ذلك، ينتظر رؤية شعرية فهذه أبقى وإن لم تكن بالضرورة عملية ولا مباشرة. ثم ما بال أدونيس يخوض في السياسة إلى حد الإفتاء في مسائل هي مجال أخذ ورد سياسيين «ولا تعود عطالة بيروت المدينة إلى هيمنة الخارج عليها كما تعوّدنا أن نسمع أقوالا في هذا الصدد»؟ ألا يعلم أدونيس أنّ ماءً كثيرا سُكب ولا يزال يسكب على مسألة كهذه وأن الإفتاء فيها يدرجه نهائياً في حبكة الصراعات اللبنانية وسياساتها.

من السياسة إلى الثقافة. لا أعرف كيف انتقل أدونيس من المعمار والسياسة فجأة إلى الثقافة («وكما أنّ بيروت مدينة بلا مدنية فإن الثقافة السائدة فيها، تبدو هي كذلك نوعاً من الاستزلاف لكثرة ما تنطوي عليه من الرياء والزخرفية والتبجح والبعد عن القضايا الكبرى في مختلف المجالات..»). بأي سرعة وأي جزم يضع أدونيس المثقّف الثقافة اللبنانية بين قوسين ويصمها بعدد من التهم الأخلاقية، الأخلاقية الصافية: الاستزلاف، الرياء والتبجح. وأظن أن الزخرفية أيضاً قد تكون تهمة أخلاقية فتجري مجرى التزيين، وقد تكون إشارة إلى نضوب الإبداع. أما البُعد عن القضايا الكبرى فهو الوحيد الذي يملك حداً ثقافياً. الاستزلاف الرياء التبجح الزخرفية أمور لا نعرف إن كانت في الثقافة أم أهلها. إن كانت في أهلها كان الموضوع موضوع الأشخاص لا

الآثار، ومن الصعب في الواقع أن تتحرى شيئا كالاستزلاف في نصوص أدبية. قد تجده في تعليقات مجاملة، في مقالات صحافية نقدية. في بعض الترهات الثقافية لكن هل كل الثقافة في لبنان هي هذه التعليقات الصحافية والحزازات والأقاويل والمسايرات؟ هل كل الثقافة في لبنان هي في هذا الحانوت الضيق الذي قد لا يكون سوى سوق النمائم والصغائر والترهات؟ مثل هذا السوق يوجد في كل مكان، في الغرب والشرق. فهل نحن لا نجد الثقافة في لبنان إلا فيه؟ ليس في حصرها هنا شيء سوى العنف الصوتي والاستفزاز ولنقل التصغير إن لم نقل الازدراء. لم يكلّف أدونيس نفسه سوى دوس هذه الثقافة على طريقه كما فعل فيل ابن المقفع بصغار الطير.

لأمر ما لا يريد أدونيس أن يرى في الثقافة اللبنانية شيئاً بعد الستينيات وأوائل السبعينيات. لعله الرياء والاستزلاف والتبجح. أمور يقوم بها أشخاص تؤذي أشخاصاً. لا يبعد عن الظن أن يكون أدونيس أوذيَ لكني أرجو أن لا يعميه ذلك عن رؤية الأهم الذي يقع بالكامل خارج السوق. الأرجح أن ثقافة ما بعد الحرب اللبنانية قد أنتجت غثاءً كثيراً بالطبع، لكنها أنتجت أيضاً بعض أفضل ما في ثقافة العرب اليوم. لن أفصّل كثيراً لكني أقول إنّ تجربة الحرب هدمت أصناماً وأطاحت برطانات، ووضعت على المحك طوباويات كبرى. وأجهزت ميدانياً على لغات وأفكار. هذا ما جعل الرطانة القوموية اليساروية تستمر ملعلعة في كل مكان تقريباً إلا هنا. وأظن أن شيئاً كهذا يسر أدونيس أن يعرفه، وأن يعلم أنّه رغم سوق النمائم الذي تكلّم عنه فإن أشباهه الأُوَل هنا وقد ولدت هنا ثقافة نقدية...

- 6 -

بيروت السائح والمستشرق[7]

محمد علي شمس الدين

نعم. بيروت مدينة الافتراس والموت والهشاشة والفراغ الأجوف الكبير. وهي مقالة أدونيس التي تظهر مغمّسة بدم أسود، لسائح يجوب مدينة يكرهها في بلاد يكرهها، ولمستشرق قديم، فحتى «جب» لم يقل في مصر ما قاله أدونيس في «بيروت»، وحتى بلفور وكريمر وكيسنغر لم يقولوا في الشرق ما قاله أدونيس في بيروت (الشرق)، وهو عمى أسود خالص تجب علينا مناقشته، بل مساءلته وكشفه. فغراب الهزيمة أشدّ إيلاماً وبشاعة من الهزيمة نفسها... فكيف لو كان ثمة انتصار ما، بيّن؟ وملاحظتي الأولى هي أنّ أدونيس لم يذكر لبيروت سوى اسم واحد هو البشاعة أو الموت أو الهشاشة... في حين أنّ لبيروت أسماءً كثيرة وكلها لها وهي صحيحة... فهي «مفرد لصيغة جمع»، وبالاتكاء على أدونيس نفسه . قديماً كانت تسمى «أم الشرائع» وسمّاها نزار قباني (ست الدنيا) ولا نحب هذه التسمية، وخلال الحرب الأهلية كانت مدينة المتاريس والخنادق والذبح على الهوية، ثم انتهت لكي تصبح، مدينة التحرر (من إسرائيل)، وهي أول أسماء الحرية. فأول اسم ينساه

أدونيس لبيروت، بل يطمسه، هو اسم الحرية... فكيف كيف ينسى أدونيس وجه بيروت الوضيء المتحرر وهو آخر وجوهها وأعمق وجوهها؟ بل هو آخر أسمائها؟

... وأدونيس، في ما أعطاه لبيروت من اسم هو «القتل» أو «الموت» أو «البشاعة»، لا يخرج عن سنته في الكتابة الشعرية أو النقدية... حتى لأخالني أقرأ في محاضرته، فصلاً جديداً يضاف لفصول **الكتاب**، وهو اسم ثلاثيته الشعرية المعروفة... بل تصوّرت أني اقرأ في أوصاف بيروت، استعادة نثرية مغلفة بمنطق سرعان ما نكتشف غرضه بل سمّه، للمدينة التي سماها أدونيس في **الكتاب II**، المدينة «ب»، وهي إحدى مدن الأبجدية العربية التي سماها الشاعر بأسماء الأحرف، من الألف حتى الياء، وهي جميعاً من دون استثناء ولو بكلمة واحدة أو جملة واحدة، أو مدينة واحدة، مدن الخراب والدم والطغيان والمرض والقذارة والخرافة والموت والطغيان. ونحن نفهم من هذه المدن، مدن الحضارة العربية من ألفها ليائها، من أصولها لنهاياتها... من مكّة الأولى لمكة الأخيرة، ومن بغداد الأولى لبغداد الأخيرة، ومن دمشق الأولى لدمشق الأخيرة، ومن بيروت الأولى لبيروت الأخيرة... وهي جميعاً، في نظر الشاعر، مدن القهر والخرافة والانحطاط... لقد بحثت، جاداً وصادقاً، عن زغب للضوء أو بصيص أمل، في مدن الأبجدية العربية كما صورها أدونيس، فلم أجد... حتى ليكاد الرجل يكون عرقياً ضد نفسه ومازوشيا لآخر الحدود.

... وهكذا، تعال نطبق نصوص أدونيس المذكورة في **الكتاب II** وسواها أيضاً، على أوصاف بيروت من خلال محاضرته، فسنجد، ويا للمفارقة، أن الرجل، منسجماً مع نفسه ونصّه، أسقط جميع أوصافه المسبقة للمدن العربية (قديمها وحديثها ودونها استثناء) أي للمدينة العربية والحضارة العربية على بيروت. فهو إذن، كتب عن بيروت، من تصوراته المسبقة، أكثر مما كتب عنها من واقعها المركب، ولحظتها النورانية المنبلجة من سدف الظلام القريب.

الأبحاث الغربية، بأبحاثها الاستشراقية القديمة المغرضة، كانت تعتبر المدينة Civis معطى غربياً بامتياز، في التاريخين القديم والحديث معاً. وهندستها في العصور الوثنية كانت تقوم على ساحة في الوسط تسمى آغورا Agora، حولها قصر الحاكم والهيئات المدينية الحاكمة، ومن بعدها الأسواق فالأسوار. إلى جانب قصر الحاكم يوجد المعبد الوثني. وفي المسيحية بقيت الهندسة هذه على حالها، واستبدل المعبد الوثني بالكنيسة. وقد عميت أنظار الباحثين الغربيين عن المدينة العربية والإسلامية القديمة، فقالوا إن المدينة ابتكار غربي قديم في أصله. لقد تناسوا عمداً، كتب الخطط العربية والإسلامية، وهندسة المدينة الإسلامية كما خطط لها المهندسون والفاتحون والحكام العرب، من الكوفة إلى الفسطاط، ومن بغداد إلى سمرقند وقرطبة وغرناطة. وإن الجامع هنا حل محل الكنيسة هناك، وإن الحضارات تتشابه. كما نفى الباحثون الغربيون وجود مدينة عربية وإسلامية في العصور الحديثة أيضا، وقصروها على الغرب... وذلك باعتبار «الشرق» خارج المدى الحيوي للحداثة وتطوراتها. لقد شعر بعض الشعراء والرائين الغربيين من أمثال بودلير ومالارميه ورمبو باكراً بالتغيير اللاحق بالمجموعات البشرية من جراء دخولها في حداثة العصور الحديثة فرسموا علامات العزلة والتغرّب وزعزعة القيم الزراعية

القديمة والمنظومات الاجتماعية، كما فعل بودلير في قصيدته النثرية «أفول الهالة» وعنى بها زوال الهالات القديمة التي كانت المجتمعات ترسمها حول الشعر والدين والأخلاق والفروسية لتحل محلها علامات جديدة استهلاكية وغفلة...

مقال أدونيس في وصف المعمار الجديد للمدينة «بيروت«، لم يكن مؤسّساً على دراسة ثقافية وهندسية عميقة تمتد من قاع المدينة إلى أطرافها، ومن الأبنية والمساجد والكنائس التي أُعيد ترميمها، ورسمت هندستها الجديدة على الأسس الهندسية القديمة، للدلالة المدنية على استمرار الثقافة المتنوعة الدينية والمدنية لهذه المدينة... وإن أصاب في وصف عشوائية بعض البناء والترميم في القلب والضواحي، ما ينفي وجود خطة هندسية حديثة للمدينة. لكن الحفاظ على القديم وترميمه ذو دلالة ثقافية أيضا.

- 7 -

هل أصبحت بيروت... بئراً مهجوراً ؟[8]

عبده وازن

لا يمكن اعتبار أدونيس سورياً في محاضرته عن بيروت. بل يُفترض اعتباره لبنانياً لئلا يقع الكلام أولاً في أسر «الشوفينية» التي كانت الثقافة اللبنانية، وما زالت، براء منها. ثمّ لئلا ينزلق الكلام إلى متاهة العلاقة بين سورية ولبنان وهي متاهة يصعب الخروج منها. على أنّ نص أدونيس في ذاته هو نص مواطن لبناني، يدرك تمام الإدراك أسرار بيروت أو ألغازها وكذلك خصائصها وخصالها، ويعلم كيف يدخل إليها وكيف يخرج منها. أليس أدونيس ابن بيروت، العائد إليها دوماً، عودة «الإبن الضال» الذي كما عبّر سابقاً، لا يستطيع أن يكون لبنانياً ولا يستطيع إلا أن يكون لبنانياً؟ إنه ابن بيروت «الضال» في معنى أنه مهما جاب من مدن وأصقاع لن يتمكن من مقاومة الرغبة اللاواعية في العودة إلى بيروت! هكذا يمكن فهم العلاقة الملتبسة أبداً التي تربط بين أدونيس وبيروت: علاقة لا تخلو من النزعة «الأوديبية» عندما تكون بيروت أمّاً وأباً، وعندما تكون أيضاً المدينة البديل والوطن البديل.

هل رحم بيروت منذورة فقط لتلد قايين باستمرار، كما يقول أدونيس؟ ألا تمثل بيروت صورة «هابيل» المقتول؟ بيروت التي حاول الإسرائيليون قتلها عندما اجتاحوها، بيروت التي سقطت عليها قذائف الأعداء والأخوة، بيروت التي حيكت حولها مؤامرة إقليمية-دولية، تورّط فيها أبناؤها أنفسهم في أحيان! هل حقاً أن بيروت «انطوائية»؟ بيروت التي لا يشعر الغريب فيها أنّه غريب، بيروت التي كانت مدينة الفلسطينيين ومدينة كل العرب، جماعات وأفراداً، فئات وأحزاباً، بيروت التي سرعان ما يصبح فيها «الغريب» مواطناً وأخاً وصديقاً...

هل كانت بيروت الستينات والسبعينات مدينة «التوهّم» الذي أوصلها الى «التوحّش»؟ ألم تكن بيروت مختبراً حقيقياً للثقافة الحديثة والحية وللأفكار الجديدة والتيارات الطليعية؟ لماذا إذاً جذبت بيروت مَن جذبت من كتّاب عرب وشعراء وفنانين ومثقفين؟ ألم تكن مدينة أدونيس ومحمود درويش وسعدي يوسف وجبرا ابراهيم جبرا وإحسان عباس ومنى السعودي وعبدالرحمن منيف وغادة السمّان وجماعة «الرصيف» وسائر الشعراء العرب على اختلاف انتماءاتهم؟ ألم تكن مدينة الحداثة بامتياز، حداثة مجلة «**شعر**» وحداثة «**الآداب**» وحداثة «**مواقف**» المجلة التي أصدرها أدونيس في السبعينات؟ ما أصعب أن يصف شاعر «مهيار الدمشقي» بيروت في كونها «مصنعاً للمعرفة التي لا تنتج إلاّ التعثّر حيناً والضياع والجهل، أجل الجهل! ما أصعب أن يختصر شاعر **المسرح والمرايا** بيروت في ثلاثة رموز: الكنيسة والجامع والدكان السياسي-الاقتصادي؟ هل بيروت هي هكذا حقاً؟ أليس من علمانيين في بيروت؟ أليس من مثقفين وطنيين يرفضون الطائفية و«المركنتيلية» والانتهازية...؟ أليس من مثقفين يؤمنون بالحوار ويحققونه سواء من خلال المواقف واللقاءات أم من خلال النصوص التي لا تجامل ولا تتحايل؟ هل ما يحصل في بيروت الثقافة والأدب والفن هو مجرد «ضوضاء كلامية»؟ أليست بيروت هي التي كسرت بلاغة «الخطابات» العربية الكبيرة و«فصاحة» الوعظ والإرشاد والحكمة؟ أليست بيروت هي التي جعلت القول فعلاً والشعار حقيقة؟

أليست بيروت هي المدينة التي تضمّ ساحاتها وشوارعها - على خلاف الكثير من العواصم العربية - أقل ما يمكن من تماثيل للزعماء والرؤساء ومن صور لهم؟ هل قرأ أدونيس تاريخ بيروت كما يجب ليتصوره تاريخاً «بائساً» كما يقول، أو ليقصره على المراحل القديمة فقط وليربط تراجعه الحضاري بنهوض الأديان التوحيدية؟

هل يمكن استسهال المسألة الطائفية في لبنان وفهمها كما لو أنها مجرّد ظاهرة سياسية ودينية يمكن إنهاؤها في تخطّيها أو الحكم عليها؟ ألا تتطلب معالجة المسألة الطائفية دراسة عميقة، ثقافية ودينية، تاريخية واجتماعية، يقوم بها أهل الاختصاص؟ ثم هل بيروت وحدها هي التي تضم أحياء وطوائف وثقافات؟ أليست المدن، كل المدن مجموعات أحياء وثقافات وبيئات وجماعات...؟

قد تحتاج «محاورة» نص أدونيس عن بيروت إلى الكثير من الصفحات كونه يحفل بالتفاصيل والملاحظات والأفكار. ولعل ما يلفت فيه، أكثر ما يلفت، أنه لم يذكر ولو ظاهرة إيجابية واحدة في بيروت، كأن بيروت غارقة في ظلام سحيق ولا ضوء فيها ولو ضئيلاً، ولا منارة ولو شاحبة! الظاهرة الإيجابية التي لحظها أدونيس هي ظاهرة «شارع المعرض» الذي رمّم أخيراً من غير أن يفقد «ذاكرته» البيروتية. وفات أدونيس أن هذا الشارع الذي كان جزءاً من بيروت الشعبية، أصبح اليوم وجهاً لمدينة أخرى وموقعاً للزائرين والسائحين وشارعاً جميلاً يشعر فيه اللبنانيون أنفسهم أنهم سيّاح عابرون!

يعلم أدونيس أن الصورة القاتمة التي رسمها لبيروت هي الناحية السوداء من وجهها وأن ثمة ناحية أخرى بيضاء ومضيئة. ولكن لا أحد يدري لماذا ازداد أدونيس تشاؤماً هو الذي انقطع عن بيروت فترة طويلة حتى كاد ألّا يجد فيها المدينة التي يعرفها! لو عاش أدونيس سنوات «منفاه» في بيروت لكان أدرك أن بيروت هي

مدينة حقاً وليست «مجرد اسم تاريخي»! فانقطاعه عن بيروت منذ بداية الحرب – التي يسمّيها أهلية وينزع عنها أي صفة أخرى – جعله غريباً عنها وجعلها غريبة عنه. وهذه الغربة بدورها جعلته يتوهّم بيروت مدينة أخرى وجعلته كذلك عاجزاً عن قبولها، هي التي كانت مدينته بامتياز.

- 8 -

في حبّ بيروت[9]

أدونيس

لم تكن هذه المحاضرة عن واق الواق، أو عن مدينةٍ لا عمرَ لها، أنشأها المقاولون والتّجار. لا قضية لها غير مجرّد السكن. لا أفق غير مجرّد الاتّجار. كانت المحاضرة حول مدينةٍ عريقة. مدينةٍ لا أرى نفسي، بِصحّتها الكاملة، إلاّ فيها، عندما أتمرأى في مرايا العالم. مدينةٍ أعشقها. وبقوّة هذا العشق وسيطرته، لا أقدر أن أراها إلاّ جميلةً وكاملة. لا أقدر أن أتحمّل ما يُضفي عليها البشاعة، أو ما يحيل جسدها إلى مجموعةٍ من الركام. مدينةٍ لم يكتب عنها أحدٌ من أبنائها، كمثل ما كتبت عنها، شَغَفاً، وتولّهاً، واستشرافاً. فبيروت كمثل موسيقى خافته حيناً، جهيرة حيناً، تتغلغل في جميع ما كتبته، نثراً وشعراً، منذ ولدتُ فيها، كما كرّرتُ مراراً، ولادتي الثانية – شعريّاً وثقافيّاً. وباسم هذا العشق أرفض، قطعيّاً، أن يعلّمني أحدٌ، أيّاً كان، حُبَّ بيروت. إنّها وجهيَ – كلّما نهضت، صباحاً، ونظرت في المرآة، أسألها عبْرَ وجهي: كيف أنتِ؟ كيف أصبحتِ؟ وماذا ستفعلين، اليوم؟ وباسم هذا العشق أرفض، قطعيّاً، أن يذكّرني بها أحدٌ أيّاً كان. وباسم هذا العشق نفسه، حاولت أن أشعل «حرباً» ثقافيةً، لعلّها تساعد في جلاء صورتها، وفي جلاء العلاقة بينها وبين أبنائها ماضياً وحاضراً ومستقبلاً.

أعرف أن في بيروت شعراء وفنّانين وكتّاباً ومفكّرين – نساءً ورجالاً، بارزينَ، مبدعين. أعرف أنّ فيها مهندسين ومحامين وقضاةً كباراً. أعرف أن فيها سياسيين بارعين. أعرف أنّ فيها صحافيين ورجالَ إعلام تزدهي بهم حياتنا اليوميّة. أعرف أن فيها رجالَ دينٍ يتمنّى الفضاء أن يكون شريكاً دائماً لهم في توجّههم إلى الله. أعرف كذلك أنّ في بيروت نساءً هُنّ بين أعمق نساء العالم، وأكثرهنّ بهاءً.

بهذه المعرفة نفسها ساءلتُ بيروت – ساهراً عليها، مستيقظاً فيها، معرّياً إيّاها لكي أحسن رؤيتها، كما هِيَ، خارج التوهّم «اللبناني»، وخارجَ اللَّبْنَنَة البلاغيّة. لكي أرى كيف ولماذا سكتت على قتل أبنائها... يعرفهم الجميع، ويشكّلون جزءاً ضخماً من تراث لبنان، قُتلوا بالرصاص، وقُتل غيرهم بالهجرة، أو بالإهمال.

وبهذه المعرفة ساءلت ثقافة بيروت لكي أتفهّم كيف ولماذا هي كذلك «تقتل» يوميّاً مبدعيها – جبران خليل

جبران، جورج شحادة، يوسف الخال، فؤاد غابريال نفّاع، سعيد تقي الدين، ناديا تويني، ميشال شيحا، عبدالله العلايلي. «تقتلهم» بإهمال إبداعاتهم وأحلامهم: لا تحتضنها، لا تحتفي بها، كما يجدر بمدينة عظيمة. وكيف ولماذا انطفأت الشُّعَل الثقافية الخلاّقة التي مثّلتها مجلّة **المكشوف** ومجلة **شعر**، ومجلّة **مواقف** ومجلّة **آفاق** ومجلّة **الآداب** وغيرها. وكيف ولماذا تواصل قتل المسرح ومؤسساته وقتل الموسيقى والفنّ إلى جانب الجامعة الوطنية والمدرسة الرسمية والعلم، في عزوف كلّي عن توفير المناخ الضروري للبحث والإبداع في مختلف الميادين، الإبداع الذي لا معنى لبيروت إلاّ بدءاً به، ومنه، وفيه، لأنه هويتها وأفقها. وكيف ولماذا تناهبَتْ ثرواتِ أهلها، في حربها الأهلية، في المصارف والأسواق – وتوحّدت فيها، في هذا كلّه، «الثورة» و«الرّجعة» في ثوب واحد. ثمّ كيف لم يُنظَّم بعد نهاية تلك الحرب الطويلة المعقّدة أي مؤتمر وطنيّ لبحث أسباب قيامها وظروفها ونتائجها، ولاستخلاص العبر والدروس ورؤية المستقبل؟

وبهذه المعرفة كنت أسأل نفسي دائماً: كيف يمكن لمن يحب بيروت الكريمة، ألاّ يزلزل ما يشوهها؟ مع ذلك، يبدو أنني أشعلت حرباً أهليّة ثقافيّة. سوء نيّة؟ سوء تفاهم؟ أم ماذا؟ ما يمكن استنتاجه، وهذا هو الفاجع، أنّ حرية الرأي والنقد ليست مهدّدة من قبل السلطة بقدر ما هي مهددة من المواقع التي يُفترض فيها الكفاح من أجل حرية الاختلاف وحرية النقد. مع ذلك لن أقول: «لهم بيروتهم، ولي بيروتي». سأقول على العكس: لنا جميعاً بيروت واحدة.

ربّما فهُم نقدي لبيروت فهماً تقليديّاً. ليس النقد، في تقاليدنا، أن ترجّ الأسس ذاتها، أن تَعيد النّظر جذريّاً، توكيداً لاهتمامكَ وارتباطكَ بما تنقده، ولأهميّة ما تنقده. هكذا لا تزال بيروت، كمثل شقيقاتها العربيّات، توحّد النّقدَ بالهجاء والذمّ والشّتيمة، وبالتحقير والنبذ. وهذه نظرةٌ ثقافيّة تصدرُ عن نظرة دينية: لا يُنقَد المقدّس. وللمقدّس الغيبيّ انعكاساتٌ وصورٌ في الحياة وفي الأشياء المرئية. هكذا لا يجوز نقد المقدّس الوطني، أو الاجتماعيّ أو الأخلاقيّ أو السياسيّ. وكما أنّ النبوّة لا تُنقَد، فالمَلِكُ هو كذلك، لا يُنقَد. والسؤال هو: كيف يتبنّى هذه النّظرة تقدميو بيروت وعقلانيّوها، كما يتبنّاها رجعيّوها، تماماً؟ لكنه سؤال يقودنا إلى مشكلاتٍ أخرى، ليست هذه المقالة مكاناً لها.

بالنّسبة إليّ، لا أنقد إلاّ المُهمّ وما يَهمُّني. ولن أكون في نقدي لحاضر بيروت أقلّ جذرية من نقدي للحاضر العربي في «بيان 5 حزيران 1967». وقد نقدت بيروت لسببٍ أساسٍ أصوغه كما يلي: أينما ذهبت في العالم كلّه، أقرأ أوّلاً كتاب بيروت، وأتكلّم أوّلاً لغة بيروت. ولقد نقدتُها كأنّني أنقد نفسي.

كم لبنانيّاً يمكن أن يقول بتواضعٍ وصدق، وبهذه الدّلالة اللاّكانيّة: «أنا قارئ بيروت»؟ بلى، إن ثمّة محنةً هائلةً في قراءة بيروت، ليس لأنّها غامضة، عصيّة، وإنما لأنّها محجوبةٌ بمختلف أنواع «المقدّسات». وما يقال هنا عن بيروت، يقال كذلك عن شقيقاتها – المدنِ العربية، ويُقال عن العرَب أيضاً.

وما يضير «هويّة» بيروت، إن قلتُ إن وضع «التّعليمَ» فيها عقبةٌ هائلةٌ في وجه العلم؟ إن قلت لا هويّة لها إلاّ بِقدْر ما تعرف كيف تجعل من تراثها موجةً حيّةً في خِضمّ حياتها الزّاخرة، وكيف تخلّصُ من سِجْنِ «الجَمع»

إلى فضاء الفرد، وكيف تخرج من المؤسّسة الدينيّة المغلقة إلى الإيمان الحُرّ الطّليق، وكيف تَتجاوَزُ الشَّرْعَ إلى الشعر؟

بلى، بيروت «هويّة» - نَصٌّ لم يقرأ حتى الآن إلاّ قراءة مذهبيّةً - فما يضيرها إن قلت: حان الوقت لكي تُقرأ ثقافيّاً. لكي تُقْرَأ لا بوصفها «جوهرةً»، بل بوصفها كوكباً من البشر والحجر والتراب يدور في فلك التّاريخ، وفلك العالم الرّاهن؟

الطائفة، اليوم، في بيروت، تخرج من «دِينيّتها» وتصبح حزباً سياسياً. إنها ظاهرةٌ تُضْمِرُ تطوّراً يقلب جميع الأسس التي قام عليها لبنانُ - البدايات. بل يمكن القول إن لبنانَ هذا مهدّد بخطر الانتهاء. وكانت الطائفيّة في لبنان تملك عَقْلَ الإنسان، واليوم أخذت تملك جسمَه كذلك. أصبح اللّبناني أسيرَ طائفته على نَحْوٍ كامل، عقلاً وجسماً. صار مستعبَداً في عمق أعماقه. مجرّدَ رَقْم، مجرّدَ شيء. وفي هذا تلتقي البنية الطّائفيّة بالبنية الفاشيّة.

ومَن المواطِنُ البيروتيّ، اليوم؟ إنه عامِلٌ في بنيةٍ هي التي عَملته. إنه يتحرك داخلَ سجنٍ لا وجودَ له إلاّ فيه وبه. السجن الطّائفي هو الذي يكوّن المواطنَ: كيف يُمكنه، والحالة هذه، أن يكونَ حُرّاً؟ وهذه البنية إيّاها هي التي تُسهِّل على القوى الخارجية «سَرِقَة» لبنان. بل يمكن القول إن لبنان «مسروقٌ» سَلفاً، بفعل هذه البنية.

والمفارقة أنَّ القوى الثقافيّة اللّبنانية التي تصدّرت الدّعوة إلى الوحدة العربية العَلمانية، تخلّصاً من العثمانيّة - الدّينية، تُخلِّف لوارثيها ضَياعاً مزدوجاً:

ضياع «الوحدة» في عودةٍ طاغيةٍ للنزوع الدّيني المسيّس، وعلى نحو أكثر تشدّداً، وضياع «الوطن» اللبنانيّ في تَفتُّتٍ لم يُشْهَد له مثيلٌ من قبل.

ولئن كانت «الوحدوية» في أساس المسؤوليّة عن كارثة فلسطين، فإنّ «اللّبنانويّة» تغامر بأن تصبح مسؤولة عن «إنهاء» لبنان بالمعنى الذي اعتنقناه.

المفارقةُ الأكثرُ دلالةً هي أَنّنا نرى، اليوم، داخل كلّ بلدٍ عربيّ «شَعْبين»: شعب النّظام، وشعب الشّارع، ونجد في لبنان شعوباً عديدةً لا ترتبط بالنّظام، بل بالطّائفة.

هكذا نرى أنّ الخطاب «اللبناني»، اليوم، بمعناه الوطني الواسع، يخفي تصدّعاتٍ وانشقاقاتٍ كبيرة. وهو، في ذلك، يشبه خطاب «الوحدة العربية»: ألفاظ تخرج من الأفواه مشحونةً بالأمل، لكي تطنَّ فارغةً في فضاء الواقع.

وأعرف أن هناك أفراداً لبنانيين (وعرباً) متفوّقين في جميع الميادين، وقد يبزّون أندادهم في العالم. لكن لا يجوز أن ننسى أمرين: الأوّل هو أنّ هذا التفوّق لم يَحصل بفعل الدّاخل اللبنانيّ (أو العربي)، وإنما حصلَ في شروط «الخارج» وبنية العلم «الخارجيّ».

والثاني هو أنّ الأفراد المتفوقين في المجتمع لا يشكّلون معياراً لتقدّمه. إنما يتمثّلُ المعيار في البنية - المؤسسة: العائلية - التربويّة التعليميّة، الفكريّة، الاجتماعية، الاقتصاديّة. وعلى هذا لا يتغيّر المجتمع بمجرّد تقدّم عددٍ من أفراده. لا يتغيّر إلاّ بتغيّر مُؤَسّساته.

نتعلّم أن بيروت، اليوم، في أمسّ الحاجة إلى نبوّاتٍ فكريّة وسياسية واجتماعيّة كبرى. وأنّ طموحات أنبيائِها يجب أن تكون أكبر وأعلى من الاكتفاء بتسلّق الصّخر نفسه الذي تسلّقه ماعزُ التاريخ. نتعلّم كيف نرفض أن تتحوّل بيروت إلى هيكل احتفاءاتٍ بحجارة الماضي وغبار الأمس. إلى تقليدٍ يلتهم العقلَ، وتقليدٍ آخر يلتهم الجسد والرّوح. نتعلّم أن نُصغي إلى لبنانيين كثيرين - كلٌّ منهم يحاول أن يبنيَ لنفسه منفى في الخارج، أو منفى داخل نفسه. كلٌّ منهم يجهر: المعتقدات، المعارف، الخطط، البرامج، المؤسّسات، الأفكار، الاتجاهات... كلّها تفقد مصداقيّتها. ولا أجسامٌ وراءها، بل ظلال. وكلٌّ يتابعُ هذا الجَهْر: يصعب الإيمان بأيّ شيء. يصعب التّصديق بما يُذاعُ - تبشيراً وتطميناً. كلّ شيء يُراوغ أو يكذب. وتكاد الحياة نفسُها أن تتحوّل إلى نوعٍ من المراوغة. وصار الخلاص غامِضاً، بعيداً وملتبساً.

ما الحقيقة في لبنان؟ أهو «مجتمعٌ» حَقّاً، أم هو «مجتمعات - طوائف»؟ وما الثقافة التي تنهض عليها «الحقيقة» فيه «أو الحقائق»؟ ومن أين تجيء هذه الثقافة؟ من «جامعته» أو «جامعاته»؟ من «كنيسته» أو «كنائسه»؟ من «جامعه» أو «جوامعه»؟ مِن أين؟ من القوميّة اللبنانيّة، أو القومية السوريّة، أو القومية العربيّة؟ من الماركسيّة، أو اللّيبراليّة؟ من أين؟

ولقد تحوّلت الثقافة السّائدة إلى نوعٍ من «الإعاشة الفولكلورية» تُوزَّع على النّاس. وهي مع ذلك، توزَّع بالمحاباة، لا بالمساواة. إضافةً إلى أن هذه الثقافة لم تستطع، بيمينها ويسارها، أن تجمع في حركيّة واحدة، فقراء لبنان أو ضحايا الفقر، طول خمسين سنة. على العكس، زادتهم تمزيقاً، وابتعاداً بعضهم عن الآخر. وتكاد أن تقتل في نفوسهم الثّقة بالمجتمع الذي يشاركون في تكوينه. وما يكون شأنُ «مجتمع» لا يثق به أفرادٌ هم الذين يكوّنونه؟

لم أرد ولن أريدَ أبداً أن تكون علاقتي ببيروت علاقةً مع طائفةٍ أو مذهب. حزبٍ أو زعيم. تجمّع أو اتّجاه. مصلحةٍ أو فائدة. نشر كتبٍ أو إنشاء مجلّةٍ أو جريدة. أرفض أن تكون إلاّ كمثل علاقتي مع نفسي، وعلاقتي مع الحقيقة.

وسأظلّ عاملاً طامحاً لكي أكون دائماً مع الحقيقة. هكذا أُصرّ على أن أرَى كلّ شيء، وأن أقولَ، ما استطعت، كلّ شيء. دون خوفٍ. دون مراعاةٍ. دون مساومة.

لن أرى الغروبَ شروقاً، والدّكان صرحاً ثقافيّاً، والبئرَ بحراً، ولو «وُضعت الشمس في يميني والقمر في يساري». لن أنظر إلى مَسْرح سياسيّ إلاّ عِبْرَ الآلام والعذابات والمواجع التي تحوّم فوق خشبته وحولها، وعبر الثمن الذي يكلّفه هذا المسرح. وسوف أحارب أيَّ إغواءٍ لاستقالةِ وَعْيي. وأقتلعُ فَنَّ «التّبصير»، لكي أُرْسيَ فنَّ الاستبصار. ولن أشارك في التأسيس لأيّ نوعٍ من أنواع الإرهاب المُضْمَر الذي يحول دون المساءلة، وإعادة النّظَر، والنّقد الجَذْريّ. ولن أكون إلى جهة التّعابير والألفاظ، وإنّما إلى جهة الأشياء ذاتها التي تُفصح عنها. هكذا سأظلّ أرى إلى بيروت بعينٍ لا ترضى إلاّ برؤية كلّ شيء، لا الظّاهرَ وحده، بل الخفيّ الممكن كذلك. وسوف أظلّ مصغياً إليها بأذنٍ لا تَرضى إلاّ بأن تَسمع حتّى السّرائر. محاولاً أن ألمسَ «ما لا يُلمَس»،

وأن أقولَ «ما لا يقال»، وأن أهبطَ في «الثقوب السّوداء» التي تنخر جسدَ الكرة اللبنانية، وجسد الثقافة اللبنانية (والعربيّة). وسوف أظلّ دائبَ العمل على زلزلة القطيعيّة والتبعيّة، وعلى كَنْس الرّكام.

قبلاً، رَأيتُ بيروت أكثر مما عشتها. اليوم، أعيشها أكثرَ ممّا أراها.

هوامش الملحق

(1) الرياض، 29 تشرين الثاني 2003.

(2) أدونيس، «بيروت اليوم.. أهي مدينة حقا، أم أنها مجرّد اسم تاريخي؟»، **السفير**، السبت في الأول من تشرين الثاني 2003.

(3) بول شاوول، «أدونيس يستبيح بيروت»، صحيفة **المستقبل**، السبت في 8 تشرين الثاني عام 2003.

(4) شوقي بزيع، «يا أمَةَ الدنيا يا بـيروت!»، **ملحق صحيفة النهار**، 9 تشرين الثاني 2003.

(5) عقل العويط، «أدونيس يلفظ أحكام الإعدام ويمحو ثقافة بيروت وشعبها: من فمكَ أدينكَ قبل أن أغفر لكَ»، **ملحق النهار**، 9 تشرين الثاني 2003.

(6) عباس بيضون، «أدونيس في مسرح المدينة: لو عرفهم أكثر، صحيفة **السفير**، 7 تشرين الثاني 2003.

(7) محمد علي شمس الدين، مقالة السائح والمستشرق، صحيفة **السفير**، 7 تشرين الثاني 2003.

(8) عبده وازن، «هل أصبحت بيروت... بئراً مهجوراً ؟»، صحيفة **الحياة**، 8 تشرين الثاني 2003.

(9) أدونيس، «ليس لأحد أن يعلمني حبّ بيروت»، **الحياة**، 27 تشرين الثاني 2003.

مراجع البحث*

أبو زيد، نصر حامد، **نقد الخطاب الديني**، القاهرة، 1994.

أبو زيد، نصر حامد، **الاتجاه العقلي في التفسير**، القاهرة، 1993.

أبو زيد، نصر حامد، **فلسفة التأويل**، القاهرة، 1993.

أبو شبكة، إلياس، **دراسات وذكريات**، بيروت، دار المكشوف، الطبعة الثانية، 1970.

أبو فخر، صقر، **حوار مع أدونيس**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000.

أدونيس، **ها أنت أيها الوقت**، بيروت، 1993.

أدونيس، **الثابت والمتحوّل: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب**، أربعة أجزاء، بيروت، دار الساقي، الطبعة الثامنة، 2002.

أدونيس، **الشعرية العربية**، بيروت، 1985.

أدونيس، **الكتاب**، لندن، دار الساقي، 1995.

أشكروفت، بيل، وبال آهلواليا، إدوارد سعيد - **مفارقة الهوية**، دمشق، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، مع دار الكتاب العربي، دمشق، 2002.

أمين، قاسم، **الأعمال الكاملة (تقديم محمد عمارة)**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1976.

الأنصاري، محمد جابر، **التأزّم السياسي عند العرب وموقف الإسلام**، بيروت، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، 1995.

أنطون، فرح، **إبن رشد وفلسفتنا، مع نصوص المناظرة بين محمد عبده وفرح أنطون**، تقديم أدونيس العكرة، بيروت، دار الطليعة، 1981.

أنطون، فرح، **ثلاث روايات** (تقديم أدونيس العكرة)، بيروت، دار الطليعة، 1979.

أبو مراد، نبيل، **الأخوان رحباني: حياة ومسرح**، بيروت، دار أمجاد للنشر والتوزيع، 1990.

أبو سعد، أحمد، **قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية**، بيروت، مكتبة لبنان، 1987.

ألكسان، جان، **الرحبانيون وفيروز**، دار طلاس، 1992.

البستاني، أنطوان مسعود، **المبادىء اللغوية الجديدة**، 1-4، بيروت، دار المشرق، 1990.

البستاني، بطرس، **أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام**، بيروت، دار المكشوف، 1969.

البستاني، بطرس، **أدباء العرب في الأعصر العباسية**، بيروت، دار المكشوف، 1969.

* أنظر هوامش الفصول لمزيد من المراجع.

البستاني، بطرس، **أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث**، بيروت، دار المكشوف، 1969.

البستاني، فؤاد افرام، **الروائع مجلّد 22: بطرس البستاني، آداب العرب**، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، 1929.

البعلبكي، روحي، **المورد قاموس عربي ألماني**، بيروت، دار العلم للملايين، 2005.

تويني، غسان، مقدّمة، **بعلبك أيام المهرجان**، بيروت، دار النهار للنشر، 1994.

جبر، جميل، **خليل حاوي**، بيروت، دار المشرق، 1991.

جحا، ميشال، **خليل مطران**، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1981.

الحاج، أنسي، **كلمات كلمات كلمات** (3 مجلدات)، بيروت، دار النهار، 1992.

حاوي، إيليا، **نبهان**، بيروت، 1986.

حاوي، إيليا، **مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره**، بيروت، دار الثقافة، 1987.

حاوي، خليل، «عدد خاص عن خليل حاوي»، **الفكر العربي المعاصر**، بيروت، حزيران-تموز 1983.

حاوي، خليل، **رسائل الحب والحياة**، بيروت، 1987.

حسين، طه، **على هامش السيرة**، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1973.

حسين، طه، **الأيام**، القاهرة، دار المعارف، 1972.

حسين، طه، **مستقبل الثقافة في مصر**، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثانية، 1996.

الحدّاد، إلياس، وكمال الشرتوني، **عقود الأيام قراءة وتعبير، 1-4**، بيروت، دار المشرق، 1995.

الحكيم، توفيق، **عودة الروح**، القاهرة، دار الشروق، 2002.

حنّا، ميلاد، **الأعمدة السبعة في الشخصية المصرية**، القاهرة، 1993.

حيدري، بلند، **إلى بيروت**، لندن، دار الساقي، 1989.

خاطر، لحد، **العادات والتقاليد اللبنانية، الجزء الأول والجزء الثاني**، بيروت، الناشر والموزّع منير لحد خاطر، 1977.

خاطر، لحد، **أحداث وأحاديث من لبنان**، بيروت، الناشر والموزّع منير لحد خاطر، 1968.

خوري، رئيف، **الدراسة الأدبية**، بيروت، دار المكشوف، الطبعة الرابعة، 1969.

خوري، رئيف، **الفكر العربي الحديث - أثر الثورة الفرنسية في توجيهه السياسي والاجتماعي**، بيروت، دار المكشوف، الطبعة الثانية، 1973.

درويش، محمود، **ذاكرة للنسيان**، بيروت، دار العودة، 1983.

درويش، محمود، **يوميات الحزن العادي**، بيروت، دار العودة، 1973.

درويش، محمود، **ديوان محمود درويش**، المجلّد الثاني، **ورد أقلّ 1986**، بيروت، دار العودة، الطبعة الأولى، 1994.

ديب، كمال، **أمراء الحرب وتجار الهيكل: رجال السلطة والمال**، بيروت، دار النهار، 2007.

ديب، كمال، **هذا الجسر العتيق: سقوط لبنان المسيحي 1920-2020؟**، بيروت، دار النهار، 2008.

ديب، كمال، **على بوابة الشرق مشاهدات لبنانية**، بيروت، دار الفارابي، 2001.

الرحباني زياد، **نزل السرور**، بيروت، دار مختارات، 1994.

الرحباني زياد، **بالنسبة لبكرا شو**، بيروت، دار مختارات، 1994.

الرحباني زياد، **فيلم أميركي طويل**، بيروت، دار مختارات، 1994.

الرحباني، زياد، **شي فاشل**، بيروت، دار مختارات، 1994.

الريحاني، أمين، **قلب لبنان**، بيروت، مؤسسة الريحاني، 1970.

سحّاب، فكتور، **السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة**، بيروت، دار العلم للملايين، 1987.

سعادة، أنطون، **الصراع الفكري في الأدب السوري**، 1953.

السودا، يوسف، **تاريخ لبنان الحضاري**، بيروت، الطبعة الثانية، 1972.

سعيد، إدوارد، **صور المثقّف**، بيروت، دار النهار، 1996.

السعيد، خالدة، **الحركة المسرحية في لبنان 1960-1975**، تجارب وأبعاد، بيروت، لجنة مهرجانات بعلبك الدولية، 1998.

السعيد، رفعت، **ثلاثة لبنانيين في القاهرة: شبلي الشميّل، فرح أنطون، رفيق جبّور**، بيروت، دار الطليعة، 1973.

سلام، محمد زغلول، **القومية العربية في الأدب الحديث**، القاهرة، دار المعارف، 1959.

سويد، محمد، **يا فؤادي - سيرة صالات العرض الراحلة**، دار النهار، 1996.

شرابي، هشام، **جمر ورماد**، بيروت، 1975.

شرابي، هشام، **المثقفون العرب والغرب**، بيروت، دار النهار، 1978.

شرارة، عبداللطيف، **وحدة العرب في الشعر العربي: دراسة ونصوص شعرية**، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1988.

شرارة، حياة، **صفحات من حياة نازك الملائكة**، لندن، رياض الريّس، 1994.

الشرتوني، المعلّم رشيد، **مبادىء العربية في الصرف والنحو 1-4**، بيروت، دار المشرق، 1968.

شريح، محمود، **خليل حاوي وأنطون سعادة: روابط الفكر والروح والشاعر في الحزب**، السويد، دار نلسن، 1995.

شيخو، الأب لويس، **الأدب العربي في القرن التاسع عشر**، مجلّدين، بيروت، مطبعة الآباء اليسوعيين، 1926.

صاغية، حازم، **هذه ليست سيرة ذاتية**، دار الساقي، 2006.

صاغية، حازم، **الهوى دون أهله - أم كلثوم سيرة ونصاً**، بيروت، دار الجديد، 1991.

الصباح، سعاد، **برقيات عاجلة إلى وطني**، الكويت، دار سعاد الصباح، 1994.

الصباح، سعاد، **هل تسمحون لي أن أحب وطني؟**، الكويت، دار سعاد الصباح، 1994.

صالح، فخري، **إدوارد سعيد دراسة وترجمات**، بيروت، منشورات الاختلاف، 2009.

صيداوي، رفيف رضا، **النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية 1975-1995**، بيروت، دار الفارابي، 2003.

طرابلسي، فوّاز، **فيروز والرحابنة: مسرح الغريب والكنز والأعجوبة**، بيروت، رياض الريّس للكتب، 2006.

طرابيشي، جورج، نقد نقد العقل العربي - نظرية العقل، بيروت، دار الساقي، 1999.

طرابيشي، جورج، نقد نقد العقل العربي - إشكاليات العقل العربي، بيروت، دار الساقي، 1998.

طراد، مجيد، وربيع محمد خليفة، **فيروز حياتها وأغانيها**، طرابلس، المؤسسة الحديثة للكتاب، 2001.

عاشور، رضوى، **الطريق إلى الخيمة الأخرى: دراسة في أعمال غسان كنفاني**، بيروت، دار الآداب، 1977.

عبّاس، إحسان، **غربة الراعي**، عمّان، 1996.

عبدالرازق، علي، **الإسلام وأصول الحكم**، سوسة (تونس)، دار المعارف للطباعة والنشر، 1999.

عبده، وازن، **محمود درويش: الغريب يقع على نفسه قراءة في أعماله الجديدة**، بيروت، رياض الريّس، 2006،

عبود، مارون، **جدد وقدماء**، بيروت، دار الثقافة، 1954.

عبود، مارون، **رواد النهضة الحديثة**، بيروت، دار العلم للملايين، 1952.

عبود، مارون، **مجدّدون ومجترّون**، بيروت، دار مارون عبود ودار الثقافة، 1979.

عبود، مارون، **الرؤوس**، بيروت، دار مارون عبود ودار الثقافة، 1999.

عبود، مارون، **الأمير الأحمر**، بيروت، دار مارون عبود، 1997.

عبود، مارون، **حبر على ورق**، بيروت، دار مارون عبود ودار الثقافة، لا تاريخ.

عبيد، جوزف، **الصلاة في أغنيات فيروز**، جونيه، المكتبة البولسية، 1974.

عشقوتي، منير، **شعراء لبنان - خليل مطران شاعر القطرين**، بيروت، دار المشرق، 1991.

العظم، صادق جلال، **النقد الذاتي بعد الهزيمة**، بيروت، دار الطليعة، 1968.

عقل، سعيد، **قدموس**، بيروت، منشورات دار الفكر، 1944.

عقل، سعيد، **كما الأعمدة**، شعر، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1974.

عقل، سعيد، «تمهيد» في عاصي ومنصور، **موسم العز أوبريت في فصلين**، منشورات ريمون حداد، 1960، ص 3-4.

العقّاد، عباس محمود، **رجال عرفتهم**، القاهرة، دار الهلال.

علي، ناصر، **بنية القصيدة في شعر محمود درويش**، بيروت، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، 2001.

عوض، ريتا، **إعلام الشعر العربي خليل حاوي**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983.

عوض، لويس، **أوراق العمر**، القاهرة، 1989.

عوض، لويس، **تاريخ الفكر المصري الحديث**، القاهرة، 1986.

غريّب، روز، **تمهيد في النقد الحديث**، بيروت، دار المكشوف، 1972.

غريّب، روز، **جبران في آثاره الكتابية**، بيروت، دار المكشوف، 1973.

الفاخوري، حنّا، **تاريخ الأدب العربي**، بيروت، منشورات المكتبة البولسية، الطبعة الثانية عشرة، 1987.

فاضل، جهاد، **الأدب الحديث في لبنان: نظرة مغايرة**، بيروت، رياض الريّس للكتب والنشر، 1996.

فاضل، جهاد، **الشعوبية المعاصرة**، طرابلس، ليبيا، الدار العربية للكتاب، 1990.

فاضل، جهاد، **نزار قبّاني الوجه الآخر**، لندن وبيروت، مؤسسّة الانتشار العربي، 2000.

فاضل، جهاد، **أسئلة النقد**، طرابلس، ليبيا، الدار العربية للكتاب، لا تاريخ.

فاضل، جهاد، **أسئلة الشعر**، طرابلس، ليبيا، الدار العربية للكتاب، لا تاريخ.

فريحة، أنيس، **قبل أن أنسى**، طرابلس، جرّوس برس، 1989.

فريحة، أنيس، **إسمع يا رضا!**، بيروت، المطبوعات المصوّرة، 1971.

فريحة، أنيس، **القرية اللبنانية: حضارة في طريق الزوال**، طرابلس، جرّوس برس، 1957.

فريحة، أنيس، **سوانح من تحت الخرّوبة**، طرابلس، جرّوس برس، 1988.

فودة، فرج، **قبل السقوط**، القاهرة، 1985.

القاري، أمين، **روائع الزجل**، تقديم إميل يعقوب، طرابلس، جرّوس برس، 1998.

قباني، نزار، **الأعمال السياسية الكاملة**، بيروت، منشورات نزار قباني، الطبعة الثالثة 1983.

قصير، سمير، **تاريخ بيروت**، دار النهار، 2006.

القعيد، يوسف، **الحرب في بر مصر**، القاهرة، 1979.

كُريّم، م.، **المسرح اللبناني في نصف قرن: 1900-1950**، بيروت، دار المقاصد، 2000.

كنفاني، غسّان، **الآثار الكاملة**، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1994.

لاروس، **المعجم العربي الحديث**، تأليف خليل الجر مع محمد خليل الباشا وهاني أبو مصلح ومحمد الشايب، باريس، مكتبة لاروس، 1973.

لجنة مهرجانات بعلبك الدولية، **فيروز في الليالي اللبنانية: مختارات من مسرحيات الأخوين رحباني**، بيروت، مهرجات بعلبك، 1998.

مروّة، نزار، **في الموسيقى اللبنانية العربية والمسرح الغنائي الرحباني**، محرّر: محمد دكروب، بيروت، دار الفارابي، 1998.

مسعود، جبران، **لبنان والنهضة العربية الحديثة**، بيروت، بيت الحكمة، 1996.

المقدسي، أنيس، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث**، بيروت، دار العلم لملايين، 1982.

الملائكة، نازك، **ديوان نازك الملائكة**، مجلّد 1 و2، بيروت، دار العودة، 1981.

منسّى، مي، **منصور رحباني يكمل الرسالة**، **النهار**، 4 حزيران 1991.

منسّى، مي، **بعلبك: مهرجان الأرض والانسان**، في غسّان تويني (محرّر)، *Baalbeck: Les riches heures du Festival*، بيروت، دار النهار، 1994.

مصوّع، م.، **جماليات الإبداع الرحباني: دراسة تحليلية للأعمال المسرحية للأخوين عاصي ومنصور الرحباني**، بيروت، بيسان للنشر والوزيع، 2006.

منيف، عبدالرحمن، **الكاتب والمنفى**، بيروت، 1992.

نعيمة، ميخائيل، **أحاديث مع الصحافة**، بيروت، مؤسّسة نوفل، 1989.

نعيمة، ميخائيل، **جبران خليل جبران: حياته، موته، أدبه، فنّه**، بيروت، مؤسسة نوفل، 1974.

نعيمة، ميخائيل، **المراحل**، بيروت، مؤسسة نوفل، 1989.

نعيمة، ميخائيل، **النور والديجور**، بيروت، دار نوفل، الطبعة الثامنة، 2001.

النجمي، كمال، **تراث الغناء العربي بين الموصلي وزرياب وأم كلثوم وعبدالوهاب**، القاهرة، دار الشروق، 1993.

نخلة، أمين، **دفتر الغزل**، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1968.

نصر، م.، **«الغرباء» في خطاب لبنانيين عن الحرب الأهلية**، لندن، دار الساقي، 1996.

نيتشه، فريدريش، **هكذا تكلّم زرادشت: كتاب للجميع وليس لأحد**، ترجمة علي مصباح، كولن، منشورات الجمل، 2007.

هابرماس، يورغن، **الحداثة وخطابها السياسي** (ترجمة جورج تامر)، بيروت، دار النهار، 2002.

هيكل، محمد حسين، **زينب**، **القاهرة**، المؤسسة المصرية للكتاب.

اليازجي، كمال، وأنطون غطاس كرم، **أعلام الفلسفة العربية - دراسات مفصّلة ونصوص مبوّبة مشروحة**، بيروت، مكتبة لبنان، الطبعة الرابعة، 1990.

اليازجي، كمال، وأنطون غطاس كرم، **تراث العرب في العلم والفلسفة**، بيروت، دار المكشوف، الطبعة الأولى، 1970.

يعقوب، إميل بديع، **معجم الطلاب في الإعراب والإملاء**، بيروت، دار العلم للملايين، الطبعة السابعة، 2001.

المراجع الأجنبية

Abdennur, Alexander, *The Arab Mind: An Ontology of Abstraction and Concreteness*, Ottawa, Kogna Publishing Inc., 2008.

Accad, Evelyn, *Sexuality and War: Literary Masks of the Middle East*, New York, New York University Press, 1990.

Abu-Lughod, Ibrahim, *Arab Rediscovery of Europe: A Study in Cultural Encounters*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1963.

Ahmed, Leila, Women and *Gender in Islam*, New Haven: Yale University Press, 1992.

Allen, Roger, *The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction*, Syracuse, Syracuse University Press, 1995.

Allen, Roger, *Modern Arabic Literature*, New York, F. Unger Books, 1987.

Allen, Roger, *The Arabic Literary Heritage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Ammoun, Denise, *Histoire du Liban Contemporain 1860-1943*, Paris, Fayard, 1997.

Akarli, Engin, *The Long peace: Ottoman Lebanon, 1861-1920*, Berkeley, University of California Press, 1993.

Antonius, *George, The Arab Awakening*, New York, Capricorn Books, 1965.

Appadurai, Arjun., *Modernity at Large, Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

Ambrust, W., *Mass Culture and Modernism in Egypt*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Ayalon, Ami, *The Press in the Arab Middle East: A History*, New York, Oxford University Press, 1995.

Azoury, Negib, *Le Réveil de la Nation Arabe dans l'Asie Turque*, Paris, Plon, 1905.

Badawi, Muhammad Mustapha., *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975.

Badawi, M. M., *Modern Arabic Literature and the West*, London, Ithaca Press, 1985.

Badawi, M. M., *A Short History of Modern Arabic Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

Badawi, M. M., *Modern Arabic Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Baron, B., *Egypt as a Woman: Nationalism, Gender, and Politics*, Cairo, The American University in Cairo Press, 2005.

Bhabba, Homi (editor), *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990.

Boullata, Issa, *Modern Arab Poets*, London, Heinemann, 1976.

Boullata, Kamal (editor), *Fayruz, Legend and Legacy*, Washington D.C., Forum for the International Art and Culture, 1981.

Bullata, Issa, *Trends and Issues in Contemporary Arab Thought*, New York, State University New York, 1990.

Brockelmann, Carl, *Geschichte der Arabischen Literatur*, Leiden, Brill, vol I 1937, Vol II 1938, Vol III 1942.

Brugman, J., *An Introduction to the History of Modern Arabic Literature in Egypt*, Leiden, E.J. Brill, 1984.

Bushrui, Suheil, *Khalil Gibran: A Spiritual Treasury*, Oxofrd, Oneworld Publications, 2008.

Bushrui, Bushrui, *The Essential Gibran*, Oxford, Oneworld Publications, 2007.

Cachia, Pierre, *Taha Hussein: His Place in the Egyptian Literary Renaissance*, London, Luzac & Co., 1956.

Cachia, Pierre, *An Overview of Modern Arabic Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1990.

Campbell, Robert, *Encyclopedia of Contemporary Arab Writers: With Autobiographical Essays*, New York, Lynne Reinner Publishers, 1998.

Connelly, Bridget, *Arab Folk Epic and Identity*, Berkely, University of Califronia Press, 1986.

Cooke, M., *War's Other Voices: Women Writers on the Lebanese Civil War*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Danielson, V., *The Voice of Egypt: Oum Kalthoum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

Ghoussoub, May, and E. Sinclair-Webb (editors), *Imagined Masculinities: male Identity and Culture in the Modern Middle East*, London, Saqi, 2000.

Gibb, Hamilton A. R., *Studies on the Civilization of Islam*, Boston, Beacon Press, 1962.

Gibb, Hamilton, A. R., *Arab Literature: An Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1963.

Gibran, Kahlil, *The Prophet*, New York, Alfred Knopf, 1923.

Gilsenan, Michael, *Lords of the Lebanese Marches: Violence and Narrative in an Arab Society*, Berkeley, California University Press, 1996.

Gordon, J., *Revolutionary Melodrama: Popular Film and Civil Identity in Nasser's Egypt*, Chicago, University of Chicago, 2002.

Hage, Rawi, *De Niro's Game*, Toronto, Anansi Press, 2006.

Hawi, Khalil, *Kahlil Gibran: His Background, Character, and Works, London*, Third World Centre for Research and Publishing, 1982.

Haydar, Adnan, and Michael Beard, *Naked in Exile: Khalil Hawi's The Threshing Floors of Hunger*, Washington D.C., The Three Continents Press, 1984.

Philip Hitti, *A History of Lebanon*, New York, McMillan, 1954.

Holt, P. M., *Egypt and the fertile Crescent 1516-1922*, a Political History, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1967.

Hopwood, Derek (editor), *Arab Nation, Arab Nationalism*, London, Macmillan, 2000.

Hourani, Albert, *Arabic Thought in the Liberal Age 1789-1939*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Jankowski, J., and Gershoni, I. (editors), *Rethinking Nationalism in the Arab Middle East*, New York, Columbia University Press, 1997.

Kaufman, A., *Reviving Phoenicia: In Search of an Identity in Lebanon*, London, I.B. Tauris, 2004.

Karp, J., and Lavine, S. (editors), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington D.C., Smithonian Institution Press, 1991.

Khalaf, Samir, and Khoury, P. (editors), *Recovering Beirut: Urban design and Post-War Reconstruction*, Leiden, Brill Books, 1993.

Khalaf, Khalaf, and John Gagnon, *Sexuality in the Arab World*, , London, Al-Saqi Books, November 2006.

Khatib, Lina, *Lebanese Cinema: Imagining the Civil War and Beyond*, London, I. B. Tauris, 2008.

Khouri, Mounah, *Poetry and the Making of Modern Egypt, 1882-1922*, Leiden, E.J. Brill, 1971.

Kilpatrick, Hilary, *The Modern Egyptian Novel: A Study in Social Criticism*, London, Ithaca Press, 1974.

Landau, J.M., *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1958.

Laroui, Abdullah, *The Crisis of the Arab Intellectual*, Berkeley, University of California Press, 1976.

Long, Richard, *Tawfiq al-Hakim: Playwright of Egypt*, London, Ithaca Press, 1979.

Luckacs, G., *The Theory of the Novel: A Historico-philospohical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1971.

Makdisi, Ussama, *The Culture of Sectarianism, Community, History and Violence in Nineteenth-Century Ottoman Lebanon*, Berkeley, University of California Press, 2000.

Makdisi, Ussama, "The Rediscovery of Baalbeck: A Metaphor for Empire in the Nineteenth Century", in Scheffler, T., Sader, H., and Neuwirth, A. (editors), *Ballbeck: Image and*

Monument: 1898-1998, Beirut, In Kommission Bei Franz Steiner Verlag Stuttgart, 1998.

Moosa, Matti, *Origins of Modern Arabic Fiction*, Washington D.C., The Three Continents Press, 2nd ed., 1997.

Nicholson, Reynold, *A Litrary History of the Arabs*, Cambridge, Cambridge University Press, 1907.

Philipp, T., *The Syrians in Egypt 1725-1975*, Stuttgart, Franz Steiner verlag, 1985.

Racy, Ali Jihad, *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Hazem Saghie, *The Predicament of the Individual in the Middle East*, London, Saqi Books, 2000.

Said, Edward, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979.

Said, Edward, *The Question of Palestine*, London, Routledge and Kegan Paul, 1980.

Said, Edward, *Culture and Imperialism*, New York, Alfred Knopf, 1993.

Said, Edward, *Out of Place*, New York, Alfred Knopf., 2000.

Said, Edward, *Representations of the Intellectual*, New York, Pantheon Books, 1994.

Salem, Elise, *Constructing Lebanon: A Century of Literary Narratives*, Gainesville, University Press of Florida, 2003.

Salibi, Kamal, *The Modern History of Lebanon*, Delmar NY, Caravan Books, 1977.

Salibi, Kamal, *A House of Many Mansions: The History of Lebanon Reconsidered*, London, I.B. Tauris, 1988.

Selim, Samah, *The Novel and the Rural Imaginary in Egypt 1880-1985*, London, Routledge Curzon, 2004.

Shafik, Viola, Arab Cinema: *History and Cultural Identity*, Cairo, The American University in Cairo Press, 1998.

Shaheed, Mohammad (editor), *The Modern Arabic Short Story*, London, Macmillan, 1989.

Shalala, Elie, *Al-Jadid, A review and Record of Arab Culture and Arts* (magazine), Los Angeles, California.

Sharabi, Hisham, *Arab Intellectuals and the West, The Formative Years 1875-1914*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1970.

Shehadeh, Lamia, *Women and War in Lebanon*, Gainesville, University Press of Florida, 1999.

Seale, Patrick, editor, *The Shaping of an Arab Statesman*, London, Quartet Books, 1983.

Somekh, Sasson, *The Changing Rhythm: A Study of Naguib Mahfuz's Novels*, Leiden, E. J. Brill, 1973.

Starkey, Paul, *From the Ivory Tower; A Critical Study of Tawfiq al-Hakim*, London, Ithaca

المطبعة العربية ش.م.ل – بيروت

Press, 1987.

Stone, Christopher, *Popular Culture and Nationalism in Lebanon: The Fairuz and Rahbani Nation, Abingdon*, U.K., Routledge Studies in Middle Eastern Literatures, 2008.

Suleiman, Yasir, *Language and Society in the Middle East and North Africa: Studies in Variation and Identity*, Richmond, Curzon, Press, 1999.

Suleiman, Yasir, *The Arabic Language and National Identity: A Study in Ideology*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003.

Suleiman, Yasir, *A War of Words: Language and Conflict in the Middle East*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Touma, Habib, *The Music of the Arabs*, Portland, Amadeus Press, 1996.

van Nieuwkerk, Karin, *A Trade like Any Other: Female Singers and Dancers in Egypt*, Austin, University of Texas Press, 1995.

Volney, Constantin François, *Voyage En Syrie et En Egypte, Pendant Les Annees 1783, 1784 et 1785*, Paris, Desenne et Volland, 1787.

Waterfield, R., *Prophet: The Life and Times of Kahlil Gibran*, New York, St. Martin's Press, 1998.

Weinrich, Ines, *Fayruz und die Brüder Rahbani Musik, Moderne und Nation im Libanon*, Würzburg, Ergon Auflage, 2006.

Wendell, Charles, *The Evolution of the Egyptian National Image from Its Origins to Ahmad Lutfi al-Sayyid*, Berkely, University of California Press, 1972.

Wessels, Anton (editor), *Arab and Christian? Christians in the Middle East*, Kampen, Holland, Pharos Books, 1996.

Wild, Stefan, *Ghassan Kanafani: The Life of a Palestinian*, Wisenbad, Otto Harrassowitz, 1975.

Yared, Nazik Saba, *Arab Travellers and Western Civilization*, London, Saqi Books, 1996.

Yared, Nazik Saba, *Secularism and the Arab World 1850-1939*, London, Saqi Books, 2002.

Zaidan, Jurji, and Thomas Philipp (translator, editor, introduction), *The Autobiography of Jurji Zaidan: Including Four Letters to His Son*, Washington D.C., Three Continents Press, 1990.

Sharifa Zuhur, *Colors of Enchantment: Theatre, Dance, and the Visual Arts of the Middle East*, Cairo, American University in Cairo Press, 2001.

بيروت والحداثة، الثقافة والهويّة من جبران إلى فيروز كتاب عن تاريخ بيروت وحاضرها الثقافيين. يبحث المؤلف عمّا آلت إليه بيروت العاصمة الثقافية في نهاية العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، ويعرّج على تحليل تاريخها من 1891 إلى 2010 ، راسما موقعها من خلال مقاربة هويّتها كحاضرة عربية وأوروبية.

يقدّم الكتاب في فصوله الإثني عشر صوراً حيّة عن معظم روّاد الثقافة في بيروت - جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة، الأخوين رحباني وفيروز، هشام شرابي وإدوارد سعيد، نزار قباني وأدونيس، خليل حاوي ومحمود درويش ، زياد الرحباني وبرهان علويّة ونادين لبكي وغيرهم... ويحكي عن إبداعات المدينة في الشعر والأدب والفكر والغناء والموسيقى والرقص الشعبي والمسرح والسينما... وكلّها مجالات كانت، ولا تزال، تنمو وتزدهر في بيروت. ويخترق الكتاب، أبعد من ذلك، هاجس أسباب صعود المدينة وهبوطها خلال قرن، معيّنا شروط عودتها إلى أدوارها، في إطار واجبات المثقف، والانفصام الثقافي بين التحديد والتراث، وأهمّيّة الثقافة في صنع الهوية. ويختتم كمال ديب **بيروت والحداثة** بنص يراوح بين الصوفية والسوريالية.

هو كتاب عن بيروت، المدينة التي كانت - على ثقافتها - جامعة للكل، طلسما يصعب تفكيكه. يحار المرء أيّهما أجدى: الموقع أم الوظيفة؟ الجسد أم الروح؟ ويتساءل ما قيمة المثقف اللبناني والعربي إذا لم تأتِ أفكاره وإبداعاته في سياق الحرّيّة الإنسانية الكونية؟ وإذا سلّمنا جدلاً بأولوية "الكوني" على المحلّي، فما أهمية المدن والتعلّق بالحواضر الأليفة؟

كمال ديب دكتور في الاقتصاد من أصل لبناني يعمل خبيراً في حكومة كندا. صدر له عن دار النهار: **هذا الجسر العتيق، سقوط لبنان المسيحي؟ 1920 - 2020** (2004)، **أمراء الحرب وتجّار الهيكل، رجال السلطة والمال في لبنان** (2006). وعن دور أخرى: **ثمن الدم والدمار: التعويضات المستحقة للبنان جراء الاعتداءات الاسرائيلية**، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر (2001). **على بوابة الشرق، مشاهدات لبنانية**، دار الفارابي (2003). **زلزال في أرض الشقاق، العراق 1915 إلى 2015** ، دار الفارابي (2004).